

العدد الثالث والأربعون بعد المائة

عقّان

مجلة ثقافية شهرية





كي لا يكون البديل العودة إلى مراكز مجو الأمية !!

في كتابه " السوبر تخلف " يقول الكاتب حسن عجمي " الشعب المتخلف هو الشعب الذي لا ينتج ما هو مفيد للبشرية وللعالم، أما الشعب السوبر متخلف فهو الشعب الذي يطور التخلف، وذلك من خلال تقديم الجهل على أنه علم، ونحن العرب والمسلمين نحيا اليوم في عصر السوبر متخلف، فنحن نستخدم العلم من أجل التجهيل ".

وفي محاضره له بمنتدى عبد الحميد شومان في عاصمتنا الأردنية حول " واقع الترجمة في الوطن العربي " قال رئيس المركز القومي للترجمة بجمهورية مصر العربية الدكتور جابر عصفور " إن كل ما ترجمه العرب منذ عصر المأمون لا يصل إلى ما تترجمه إسبانيا في عام واحد ".

وفي الاحتفالية العالمية بيوم الكتاب وحقوق المؤلف والتي صادفت في الثالث والعشرين من شهر نيسان الماضي أشارت إحصائية لليونسكو إلى تدهور خطير في معدل القراءة لدى العرب بشكل عام، بحيث أن الخط البياني الهابط يكاد يصل إلى أدنى مستوى في العالم أجمع، أي بمعدل كتاب واحد لأكثر من ثلاثمائة ألف شخص في المنطقة العربية، وأن كل ما يستهلكه العالم العربي من ورق في صناعة الكتب - أي كتب - يكاد يوازي ما تستهلكه دار نشر أوروبية واحدة.

هذه إحصائيات محيطة، ولا يضر أصحابها الشر لوطننا العربي، ولا تدخل في نطاق المؤامرة على حاضرنا أو مستقبلنا، وإذا كانت كذلك، وهي بالفعل صحيحة جداً، فما هو موقف المثقفين منها، ومن تداعياتها وانعكاساتها الخطيرة على المدى المنظور، وإذا استمر الوضع على ما هو عليه خاصة وأن هناك إجماعاً على تدني مستوى التعليم الجامعي، وتراجع مستوى الإقبال على المطالعة، وبالمقابل تزايد " هستيري " على مشاهدة المحطات الفضائية التي تروج للرداء الفنية على مختلف أجناسها، مستخدمة كافة الوسائل البديئة التي تخدش الحياء العام والخاص لاستقطاب النشء الجديد على متابعيتها والإصغاء لبرامجها والتفاعل على ما تقدمه للمشاهد بما يدغدغ عواطفه واحتياجاته الجنسية المكبوتة.

اليس من حقنا أن نتساءل ثانية عن دور الروابط والهينات والمؤسسات ذات العلاقة بالشأن الثقافي في مواجهة هذا الخراب الذي إذا امتد لعقد وعقدين قادمين فإننا سنكون أمام كارثة لا تقل خطورة عن تفشي الأمية التي كانت سائدة وبمعدلات مرتفعة جداً في الكثير من أقطارنا العربية.. وهل سيأتي اليوم الذي ستنتطلق الدعوات من الفيورين على ثقافتنا وهويتنا العربية بالعودة مجدداً لافتتاح مراكز لمحو الأمية، في طول هذا الوطن العربي وعرضه في زمن تشهد فيه أممتنا ذروة الاختراعات التكنولوجية من حولها ولا تحرك ساكناً للاستفادة من خبرات من يصنعونها ويصدرونها لنا بأقل التكاليف لكي ننعيم بميزاتها الحياتية لنا على مختلف الأصعدة !!

أسئلة كثيرة مهمة، ولكن الأهم منها هو في كيفية التعامل معها والإجابة على استحقاقاتها الخطيرة.

رئيس التحرير

الغناء الأول: الفنان المغربي محمد مزور

الغناء الثاني: جلال

الفنان: د. هبة العبد



50

رمزية المرأة في مجموعة
"رمزية الغبار" لشوقي بزيق



46

الفنات فرانسين
بيكوت:
الأكثر شهرة في
القرن التاسع



24

الريفي نائما
من النقد الرئوي
إلى النقد الثقافي



10

ذكريات مع
الفي



المحتويات

- | | | |
|----|-------------------------------------|--------------------|
| ١٢ | عن فاطمة البلال | مدير محمد خلف |
| ١٤ | مدوني ولغة مغربية | ناصر الوحشي |
| ١٥ | السينما في بيروت | محمود سليمان |
| ١٦ | في كبرى رحيل عامل السجاد | نازي نعيم |
| ١٩ | نقوش | منح العبد |
| ٢٠ | رمزية المرأة في رواية الغبار | د. فاروق المغربي |
| ٢١ | حوار مع كريستوف اندريه | مدني قصري |
| ٢٧ | مجرد سؤال | ليلى الأطرش |
| ٢٨ | الناقد محمد صابر عبيد | مريم محمد جاسم |
| ١ | الانتاحية | |
| ٢ | المهرس | |
| ٤ | حوار مع العلامة الدكتور محمد السمره | د. أحمد النعيمي |
| ١٠ | ذكريات مع القيسي | د. إبراهيم خليل |
| ١١ | مصدر لغتي سؤال التأويل | د. جهاد صفا نمسة |
| ٢٣ | روايات | د. مهدي بيشين |
| ٢٤ | الريفي نائما | د. فائق عبد الجبار |
| ٢٥ | نقطة | د. صلاح جوار |
| ٣٦ | في مغربية المذهب وعبود النعوضي | مهدي صلاحات |

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهنا مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٩١
صانف ٤٦٢٥٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_@yahoo.com

رتم الابداع لدى الكتبة الوطنية
(٨٢/١٠٠٠/٢٠٠٧)

التصميم / الأخراجه والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل للأوسوعات مرفقة بالصورة والأفلاحة غير الإبريل
مراجعة أن لا تكون اللادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا نعاذ النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

79

سرية التمرك في تهيدة
ضرو على الإبتاع..



64

تمسك
الشاة في الأدب



٦٤	ثلاث الشاة في الأدب	فاطمة بوزيان
٦٩	مساحة للتأمل	نادر رنتيسي
٧٠	السيرة والرواية عند حنا مينه	د. فادية حلواني
٧٤	شرل دافراو كاتبة الطريف العابر	مصطفى الكيلاني
٧٩	شعرة التحول	عبد الحفيظ بن جاولي
٨٣	سيرة الفقدان وسردية الحياة	عبد الرحيم علام
٨٦	مجموعة صدق النسيان	محمد القار
٨٨	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٩٢	إصدارات جديدة	د. أحمد العموي
٩٦	الأخيرة	غازي الندية

ياموق، وعلاء الأسواني، وآخر مجموعة قصصية لكاتب هذه السطور.

نيسان الذي وصفناه بأجمل الشهور فيه ولد السمرة، وتعيدنا في العشرين منه عام ١٩٢٢، أما مكان الولادة فهو قرية المنطورة التي ترتبط بالطريق الساحلي الممتد بين حيفا ويافا .. بدأ السمرة حياته العملية بعد حصوله على الدكتوراه من لندن نائباً لرئيس تحرير مجلة العربي. كان ذلك في عام ١٩٥٨، ولم يترك العمل فيها إلا عام ١٩٦٤ عندما جاء ليعمل أستاذاً للأدب الحديث في الجامعة الأردنية، وهي الجامعة التي أصبح رئيسها فيما بعد، ثم صار وزيراً للثقافة، ليعود بعد الوزارة رئيساً لجامعة البتراء التي ما إن ترك رئاستها حتى عاد إلى الجامعة الأردنية أستاذاً شرف.

في هذا الحوار يبدي السمرة آراءه في كثير من القضايا الأدبية والفكرية والثقافية والحياتية والمستقبلية، وهو في هذا كله عميق الرؤية، ثاقب البصر والبصيرة، واضح في لغته، لا يقول كلاماً يتحلى تاويلين، ولا يترك فكرة واحدة تطل برأسين، إذ لفكرته رأس واحد وتاويل واحد، يقولها بتواضع العالم وامتلأه العارف.

هنا يتحدث السمرة عن الشعر والموسيقى والرواية والسيرة وأدب الاعتراف والهزيمة، وطفولة الأمم، كما يتحدث عن الكتاب الورقي، ودوره في تأسيس مجلة العربي، وثمة كلام عن المتبردين، ومستقبل البشرية والعرب وسوى ذلك.

• اسمح لي أن أضع يدي على كتف الشمس، أو أضع يدي في يدها ونتجول معاً في هذه البلاد العريقة، وأن تجدك مصادفة على شاطئ المنطورة تعالج أحزان الوقت وتبادل مع المدى النظرات والأفكار ماذا استقول لنا حين نضع يدينا على كتفك، ونسألك عن لحظات قدومك إلى هذا العالم؟

- المنطورة مهد الروح وعاشقة البحر، فيها كانت ولادتي، وعن سيرتها تحدثت في سيرتي .. أنتكرها الآن، وأنتكر البحر الهائج شتاءً، وموجه يصمد بجدران المنازل الواقعة بمحاذاته. كان صوت الموج رفيفاً في النهار وسامراً في الليل، حتى الهواء

العلامة الدكتور محمود السمرة:

الشعر يزدهر في طفولة الأمم وكما تقدمت الأمم أخذ الشعر في الانحسار

ماورده: د. أحمد التميمي

أجمل الشهور ومبدع الحداثق والجنائن، في الأول منه بدأت نيسان هذا الحوار مع العلامة الأستاذ الدكتور محمود السمرة. وما من عربي يجهل هذا الاسم العربي الذي خطّ حروفاً كبيرة على صفحة السدى، وأشعل شموعاً

محمود السمرة



إيقاع الودي
سيرة ذاتية

كثيرة في حياتنا الثقافية والأكاديمية، فللاسم وقفة وإيقاعه، وحين نعلمك صاحبه حراً، فإنه لا يشعل ذلك لكي تكون له عبداً، بل لكي تعلم حرفين.

وعلى الرغم من أنني زرت السمرة عشرات المرات، فإنها المرة الأولى التي أحاوره فيها على هذه الشاكلة، لذلك خصصنا لهذا الحوار ثلاثة لقاءات. وما من مرة زرت فيها

وما زال يضيء عتمة الوقت بمصاييح الكلمة، فعلى مكتبه كتب بالعربية وأخرى بالانجليزية، وجميعها طازجة أو ابنة عامها هذا والأعوام القليلة السابقة: كتب لبالولو كويلو، وأورهان

ومررت بعبدية منزله إلا سحرني عطرها، كما أنه ما من مرة تأملت كتبه إلا سحرني علمه وأدهشتني قدرته على متابعة كل جديد، وشعرت أنني أمام شاب تجاوز الثمانين من عمره

د. محمود السيرة

النقد الأدبي والإبداع في الشعر



كانت سيرة على تدمير هذا الرجل، فلذا رايت إنساناً يصدر عن فكر متزن يدفع إلى التقدم، فما ذلك إلا لأن زوجته هيات له ظروفاً مناسبة. ولأن دور رئيسي في تحلي الإنسان نفسية متفتحة مطمئنة تشد الخير، ولذلك يصدق إلى حد كبير قول من قال: وراء كل عظيم امرأة .. سواء أكانت زوجة أم أمّا.

• سيرتك الذاتية امامي، وقد قرأتها أكثر من مرة، وهي مسيرة تدل على أنك كنت طموحاً، ولم تكن متبرداً، مع ذلك فقد ألفت كتاباً بعنوان: «متمردون: أدباء وفنانون»، فهل تختلف مع المتمردين، أم تختلف عنهم، أم أن ظروفها معينة حالت بينك وبين أن تكون متبرداً؟

- أنا طموح، وفي مواقف كثيرة تمنيت لو كنت متبرداً، ولكني لم أكن .. ليس فقط في الكتابة، ولكن في حياتي أيضاً، فحين استعرض حياتي الآن أوم نفسي لأنني لم أكن متبرداً في بعض المواقف، وأنتي أثرت السلامة، ولعلي عنيت بالكتابة عن المتمردين: لأنني كنت أتمنى لو كنت منهم.

• لقد حرصت - ما استطعت - إلى ذلك سبيلاً - على الابتعاد عن عالم السياسة، على الرغم من أن السياسة كثيراً ما جاءتك إلى باب بيتك فتعفت عنها، وحين أصبحت وزيراً بدت كما لو كنت ضيفاً على عالم السياسة .. ألم تجد في عالم السياسة ما يغيرك بالانصاف فيه؟

- اعتقد أن الإنسان لا يجوز أن يقف موقفاً سالباً من القضايا المصرية لأمة، وأن من واجب المثقف أن يكون له رأي فيما يراه لخير الأمة، لكنني ضد الفوغائية في السياسة، وهذه صفة عامة في معظم الذين يصعدون للكتابة في السياسة .. السياسة هي مميّزي ومميزك، لذلك لا يجوز أن تكون غير مباليين عندما تناوّلها، بل يجب أن تكون غلابين، وهذه صفة تكاد تكون غالبة عن مقولات كثير من السياسيين.

• لقد انقسمت في العمل الإداري الأكاديمي عشرات السنين، ما بين نائب لرئيس، ثم رئيس للجامعة الأردنية، فريس لجامعة البتراء، كيف ترى تأثير العمل الإداري على

ومَن يلغي دور الإنسان ينكر الأعمال العظيمة التي قام بها هذا الإنسان، فمثلاً لا يملك الإنسان أن يحدد مكان ولادته وموته، ولكنه يستطيع أن يرسم لحياته طريقاً يؤدي به إلى التميز والتفوق، أي أن أحمد النعيمي ابن ظروفه، ولكنه في الوقت نفسه ابن همة وقدراته الفردية.

هذا سؤال لك فيه خياران، إما أن تعمم أو تخصص، قصورة المرأة في سيرتك الذاتية ناصعة البياض: إنها الصبر والاخلاص والحنان والوفاء .. أمك فاضلة - رحمها الله - كانت هكذا، وزوجتك سهام - أطال الله عمرها - هكذا أيضاً، لذلك دعني أسألك عن هذه المعاني الكبرى، ولتبدأ بأمّك؟

- الأم هي مصدر الحنان، وهي التي تغرس فينا الصفات التي تجعلنا متميزين في هذه الحياة. والزوجة عامل رئيسي فيما يصير إليه الإنسان .. فالزوجة قادرة على أن تكون عنصر بناء للرجل، ولكن عندها قدرة خارقة إذا

في قريتي اللطف منه في غيرها. رملها لجبن مذاب وترابها زعفران .. كان بحرهما يرقى ويؤيد شتاء فيحيل القرية إلى شبه جزيرة مطوقة من ثلاث جهات، لا يربطها باليابسة سوى شرفتيها، ثم تحتل مياه البحر بمياه المطر ليكونا منطقة واسعة تتمررها المياه، يسبح فيها البط، وينمو وسطها نبات يسمى الشمار، كان نباتاً قاسي العود، لذلك فإن نساء القرية ينقعهن، ويصبغنه بالوان زاهية، ثم يجدن منه أطباقاً وصحنوا جميلة. في هذه الأجواء تعلمت السباحة دون معلم، واصطدت السمك بطنجرة المطبخ.

• والأين ماذا تقول؟

- أقول لنفسي ولغيري إن المثابرة والتصميم هما طريقنا إلى النهوض، لكن يجب الانتباه إلى أن الفكر النير الذي ينطلق من مقولات العقل لا من الأوهام، هو ما ينبغي أن يكون دعامة تلك المثابرة، وهذا التصميم.

• صدرت سيرتك الذاتية، وهي تحمل عنواناً: «إيقاع المدى». وهذه السيرة إضافة جديدة إلى سير العظماء والخالدين، وتقول فيها من جملة ما تقول: «واستقر في خاطري أن هموم هو كيف تكتب، وليس عمن تكتب». وهذه عبارة واضحة في فكرتها ومغزاها، ولكني أريد تعليقا إضافيا عليها.

- ذكرت في سيرتي أنني قرأت كتاب «يوميات إنسان عادي» لتشيفوف، فقد جعل تشيفوف من حياة إنسان عادي قصة ممتعة. وعندما بدأت في قراءتها استغرقنتي حتى إنني لم أدرك الكتاب حتى أنهتته. وهذا يعني أننا قد نكتب عن عظم من العظماء كتابة تافهة، ونكتب عن إنسان عادي كتابة خالدة، لأن الكتابة الفنية الجيدة هي الباقية.

• تعرضت في طفولتك لثلاثة حوادث كادت تؤذي بحياتك، وتفاصيل هذه الحوادث مدونة في سيرتك الذاتية. كيف تنظر لهذه العلاقة بين الإنسان وقدره؟

- صحيح أن الإنسان ابن ظروفه، ولكنه في الوقت نفسه ابن همة، ذلك أن الظروف المحيطة بنا لا تلغي دورنا الشخصي في صنع مصائرنا .. من يظن أنه صانع قدره مخطيء،



الموسيقى موجودة

في كل كتابة

بما في ذلك

الكتابة النثرية.

المفكر والباحث والمبدع؟

- لي رأي في هذا الموضوع مخالف لأراء الآخرين .. الآخرون يرون أنه من الأفضل للأساتذ الجامعي أن يتفرغ للتدريس فقط، وأنا أرى - انطلاقاً من تجربتي - أن العمل الإداري عالم آخر غير العالم الأكاديمي، ولكنه يثري العمل الأكاديمي، فقد استندت كثيراً من تجاربي الإدارية الطويلة، وتعرفت من خلالها إلى كثيرين في الداخل والخارج، واستندت من حوارهم معهم، ففي الوزارة - على سبيل المثال - رأيت كيف تُدار الأمور من الداخل، واتصلت بأمور لولا تلك التجربة لما اقتربت منها .. وأظن أن الشخص الناجح هو الذي يستفيد من الإدارة في عمله الأكاديمي، فحين كنت رئيساً للجامعة حرصت على أن أدرس نصلياً كاملاً، على الرغم من أنه لم يكن مطلوباً من أن أدرس .. ويخطئ من يقول: إن العمل الإداري يشل الجانب الأكاديمي لأساتذ الجامعة .. فكثير من الكتب التي نشرتها كانت في أصلها محاضرات ألقيتها في طلبتي.

● لقد اجتاحت ثورة المعلومات والانترنت العالم، فبدأت الصحف والمجلات الورقية بالتراجع .. كيف تنظر إلى ثورة المعلومات هذه؟

- هناك من يرون أن الكتاب الورقي سيختفي في المستقبل، ولو حصل هذا لكان خسارة كبيرة للمعرفة، فأنا أرى أن هذه المعلومات، لن تذهب، بل ستبقى في الإنترنت على كثر من المعلومات غير المدروسة التي تساعد في بعض الجوانب، غير أن هذه المعلومات، لن تذهب، بل ستبقى في الكتب، فانت تستطيع أن تتصفح الكتاب من مكان لا آخر، فيجس مملوك، ويغام مملوك، وهذا غير ممكن في حالة الكمبيوتر، لذلك أرى أن الذين يقولون بموت الكتاب مخطئون جداً.

● من يقرأ كتابك، طه حسين، ثم «العقاد» يدرك أنك أنصفت طه حسين، وقد كان انصافاً مقروناً بالحبيب كما أنصفت العقاد، ولكنه كان انصافاً مقروناً بالحياة، فما سر هذه الضجوة بين الحب والحياة؟

- هذا صحيح، فقد كتبت «طه حسين» يصب، لأنه هو الذي علمنا حرية الكلمة، وأنا أرى نفسي مثقاً

قصيدة النثر

تترك لك حرية

التعبير عن أفكارك

وعواطفك والقصيد

العمودية تقيدك

بألف قيد وقيد.

متجسداً في طه حسين، أما كتابي عن العقاد فقد جاء نتاجاً لعملية عقلية، لأن ما أخذني على العقاد كثيرة، فالعقاد الفقير المدم الذي لا يملك شيئاً لا نرى لهؤلاء المدميين أثر في كتاباته، بينما يمثل طه حسين القيم التي نحبها، وقد جسد في الشخصيات الروائية آراءه الإنسانية، ودافع من خلالها عن المظلومين والمُسحوقين والمضطربين والفقراء.

● كتابك عن طه حسين أوحى لي بأن الشبه بينكما كبير، فكلاكما مثقف تنويري .. هل من تعليق؟

- نعم، لقد أحببت طه حسين، لأن منطلقاته في الإنسان والمجتمع تجد صدقاً في نفسي.

● من طه حسين والعقاد دعنا ننقل إلى محمد مندور، ما أو يعرف بشيخ النقاد في الأدب الحديث، ففي كتابك عن مندور ناقشت باستفاضة مسألة

وقوع النقد في مرحلة وسعد بين العلم والإبداع، فلنتحدث عن هذه المسألة؟

- النقد الأدبي في مستوياته العليا هو فن وإبداع، والنقاد الكبار في الغرب مشهورون شهرة الكتاب في الفنون الأخرى .. وقد كان مندور عميق الثقافة النقدية، وكتبه إلى الآن تعتبر من الكتب الرائدة في النقد، ولا أنسى حديثه عن الشعر الميموس أي الشعر الذي يؤثر في النفس بما فيه من موسيقى لا بما فيه من صخب، وهو - أي الصخب -

الشبه المحب لدى القارئ العربي .. لقد كتب مندور عن فن الرواية وفن القصة في فترة مبكرة، وما كتبه كان شيئاً جديداً في ذلك الزمان، وهذه الكتابة هي التي بعثت الحياة النقدية زمنه، خاصة أنه كان يتناول الإنتاج الأدبي الجديد بالنقد والتحليل، وله كتاب لطيف يتحدث فيه عن الشعر بعد شوقي وهو الكتاب الذي تناول فيه الشعراء المصريين الذين ظهروا بعد شوقي مثل محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه.

● لكن مندور تعرض لنقد جارح من بعض المبدعين المصريين؟

- فعلاً كان نقداً جارحاً، وقد طال الجوانب الشخصية في حياة مندور، وخاصة من نجيب محفوظ ومحمد يوسف نجم، فقد اتهمه بأنه كان يتاجر بالنقد، ويتلقى أموالاً من المؤلفين الذين يكتب عن أعمالهم الإبداعية .. وقد رسم نجيب محفوظ في «المرآة» صورة هزلية لمندور .. على كل حال يبقى مندور كاتباً بعث الحياة في عالم الأدب العربي.

● سوف أعود الآن إليك، فقد كتبت كل ما كتبت بلغة معاصرة، ابنة زمانها، لكن بعض الكتاب ما زالوا يكتبنون بلغة الشنغري .. يكتبنون وكان غير الزمن ما زال على اكتافهم، كيف تنظر إلى العلاقة بين ما هو قديم وما هو معاصر من حيث التعبير اللغوي؟

- أسلوب في الكتابة يدل على اللغة التي أحياها .. الكتابة فن .. والكتابة الجميلة بمستوى الموسيقى الجميلة، وأهم ما يجب أن يتصف به لكاتب هو أن يكون صادقاً مع نفسه، ثم عليه أن ينبعث من العبارات المحفوظة أو

د. محمود السمره

محمد مندور

للشيخ النقاد في الأدب الحديث





حاضر في أذهاننا على نحو دائم، كما أننا حريصون على أن نظل صوريًا مقبولة في هذا المجتمع.

• يمكن لهذا الكلام أن يأخذنا للحديث عن الحضارة الغربية، هل هو صديقنا؟ هل هي صديقتنا؟ هل نلحق بها أم نحافظ على هويتنا الخاصة؟

- ما نعيش فيه اليوم، وما نستمتع به هو نتاج الحضارة الغربية، انظر إلى الأدوية، والموسيقى، والإنتاج الأدبي الممتاز، والفكر الفلسفي، والعلوم بأشكالها وأنواعها، ولكن هذا لا يعني أن الحضارة الغربية خالية من المساوي، بالعكس هناك مساوي كثيرة لهذه الحضارة، فهي ما زالت توجه جيوشها لاحتلال أفطار أخرى، واستعباد الناس، ونهب أراضيهم وخيراتهم، وهذه أمور كريمة جدًا، لذلك علينا أن نعرف ما الذي يجب أخذه من هذه الحضارة، وما الذي يجب تركه .. ولعلك تتساءل: كيف لهذه الحضارة التي أنتجت كل هذه الآداب والعلوم والفنون أن تصلك دروبًا مدمرة للإنسان؟ وهذا أعجب ما في هذه الحضارة التي أدبت على أن تقيس بمقياسين، مقياس لها ومقياس للآخرين.

• ولكن الغرب اليوم مهتم بنشر الديمقراطية في العالم؟

- لا .. ليس الأمر كذلك، فالغرب يهيم أن يكون هو ديمقراطيًا، أما البلاد الأخرى فلا يهيم أن تكون ديمقراطية، بل أن الغربيين أكثرًا ما حرصوا على أن تظل بعض البلاد غير ديمقراطية، لكي يسهل لهم السيطرة عليها، أو كي يبدوا مبررات للتدخل في شؤونها .. باختصار: الحضارة الغربية هي الوجه الجليل الذي نراه في حياتنا، والوجه القبيح الذي نراه الآن في عالمنا، العالم الثالث .. وما تدعيه أمريكا من رغبته في نشر الديمقراطية ليس سوى ستار كاذب للسيطرة على النفط.

• هل نستطيع أن ندير ظهورنا للحضارة الغربية؟

- لا .. لا نستطيع أن ندير ظهورنا لها لأنها ليست شرًا كليًا، فالحسن منها هو الحضارة، والسيء منها ليس بعصارة. ولا شك أنك إذا شئت في بلد كبريطانيا تستقيم الديمقراطية الوجودية فيها، وتشتهر بما يستمتع به

الكلاسيكيات، لأن استعمال العبارة المحفوظة (الكلاسيكية) يجعلني أشعر وكأنني أقرأ لإنسان آخر غير الذي أقرأ كلماته .. واللفة التي أحبها هي تلك التي تدخل إلى القلب والفكر دون استئذان، لذلك تجنبت أن أكتب أي عبارة أو أي كلمة غير مألوقة، ولو رأيت فيما أكتبه كلمة ليست ابنه عصرنا فلنأتي أشطها، وأستبدلها بكلمة أخرى من نتاج حياتنا المعاصرة، وبهذا المعنى فإن الكتابة التي في يالي قد تبدو سهلة، لكن الكاتب لا يستطيع أن يملكها إلا بعد أن يحقق سفتين، وهما: الثقافة والديرة.

• دعنا نتحدث عن المسافة الفاصلة بين السيرة الذاتية وأدب الاعتراف، فقد نشر بعض الأدباء كتبًا تناولت ما هو محرج في حياتهم الشخصية، ربما لأنهم أرادوا أن يبعثوا لنا رسالة مفادها أن الإنسان ليس صفة بيضاء، كيف تنظر إلى هذا اللون من الأدب؟

- كتاب السيرة الذاتية في الغرب لم يتورعوا عن الكتابة عن أدق حالاتهم، فلم يهابوا المحظورات أو المسلمات، أما نحن فقد دخلنا ميدان السيرة الذاتية وفي بالنا المجتمع الذي نعيش فيه .. قد نكون صرحاء فيما نكتب، ولكننا نظل حريصين على ألا نخدش هذه الصراحة الذوق أو القيم. هذا يعني أننا نضع لاعتراقاتنا خطوطًا حمراء لا نتجاوزها، بينما لا وجود لهذه الخطوط الحمراء في اعترافات الكتاب الغربيين.

• ألا تعتقد أن تجاوز الخطوط الحمراء قد يؤدي الآخرين، كان يؤدي أسرار المبدع مثلاً؟

- طبعاً، لذلك يُفضل أن يقر الإنسان في حديثه عن نفسه عن الأمور التي يكرهها هو في نفسه، أو التي يكرهها الناس فيه .. خذ مله حسين مثلاً فقد كان صريحاً فيما كتب، لكن ما كتبه لا يسيء إليه ولا يسيء إلى أحد .. أنا أيضاً في كتابي (إيقاع الدير) كنت صريحاً جداً، وعرضت نفسي على حقيقتها دون أن أجرح أحداً أو أخدش حياة .. لا يمكن للمرء أن يقول كل شيء، فهناك مناطق محظورة لا يستطيع الإنسان أن يبوب بها.

• ما أبرز نقد يمكن توجيهه لأدب الاعتراف؟

- لقد دخل إلى عالم الاعترافات من كان غير صادق، وهذا أسوأ ما يمكن أن تقع فيه الاعترافات .. والمسألة كلها إشكالية، فإذا وصفت نفسك بصفات غير حميدة وكنت صادقاً فإن كثيرين لن يقبلوا منك هذا، أما إذا وصفت نفسك بصفات حميدة وكنت غير صادق فإن كثيرين سيقبلون منك هذا، لذلك أرى أن الصدق أهم عامل في نجاح الكاتب.

• بعض المبدعين العرب اختبأوا خلف شخصيات روائية صنعوها من خيالهم، أما واقعها فقد كان يدل عليهم، وأبرز مثل على ذلك توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)؟

- توفيق الحكيم لم يكتب اعترافات، فقد سنّ ظاهراً الأمور دون أن يقرص فيها .. صحيح أن (عصفور من الشرق) هي حياته، وصحيح أن سهيل إدريس فعل مثلاً فعل توفيق الحكيم، لكن مثل المواقف التي عاشها كل منهما .. وما كتبه ليس سيرة ذاتية كذلك، فالسيرة الذاتية تعني أن يكون الإنسان واضحاً في أنه يكتب سيرته، حتى هذا الأمر لم يكن توفيق الحكيم وسهيل إدريس صريحين فيه، بينما نجد بولدر - مثلاً - يتحدث عن ردائه في منتهى الصراحة، أما نحن فاعتراقاتنا لا نقص في الأعماق، وهي لا تمس إلا ظاهر الأمور، لأن الخوف من مجتمعاتنا



الإنسان من كرامة، والإنسان عندما يشعر أن له كرامة يُدعى.

● لننتقل من الحضارة الغربية إلى موضوع آخر، فقد كتبت سيرتك الذاتية ونشرتها، والسيرة عمل إبداعي، فهل لك محاولات إبداعية أخرى غير منشورة؟

- نعم .. كتبت شعراً، فتي مطلع حياتي الأدبية تصورت أنني ساكون شاعراً فكتبت القصائد، كما أنني حاولت كتابة القصة، لكن الدراسة الجامعية والتدريس الجامعي سلطاني شوقي إلى الإبداع، هأن تكون أستاذاً في جامعة يعني أنه مطلوب منك أن تكتب أبحاثاً علمية، وهذه الأبحاث لا تترك مجالاً ولا وقتاً لممارسة ألوان الإبداع الأخرى .. وأظن أنني لو لم أكن أستاذاً جامعياً لكتبت شاعراً أو كاتب قصة.

هل ما زلت تحتفظ بأشعارك التي كتبتها؟

- احتفظ بديوان شعر مخطوط.

● هل اخترت لهذا الديوان عنواناً؟

- نعم: «ألحان على وتر مشدود».

● قصائد هذا الديوان المخطوط هل هي تقليدية ذات شطرين .. هل

تفصيلاً؟ أم ماذا؟

- قصائد هذا الديوان تتلطف من مفهوم الشعر، والشعر ما كان تعبيراً عن العاطفة.

● هل تعني أن قصائدك في «ألحان على وتر مشدود» قصائد نثر؟

- نعم، هي قصائد نثر.

● هل تعتقد أن قصيدة النثر ستبقى؟

- هي الباقية، وذلك إن لم يمت فسيموت.

● ماذا تقول للشباب الذين يكتوبون قصيدة النثر ويبدون صدوداً وعدم اعتراف من الباحثين والمجتمع المحيط بهم؟

- إذا كانوا مهوئين فعلاً فليستروا .. كثير من الفنون الأدبية كانت غريبة في فترة من الفترات، ثم أصبحت هي الأصل.

● ما الذي دفعك لكتابة قصيدة النثر؟

- قصيدة النثر تترك لك حرية

يعود إلى أن الشعر هو لغة العاطفة، وكلما تقدم الإنسان في التحضر هزأه وزبح العاطفة .. لا أقول يمحوها ولكنه يزيحها.

● أهذا ما يفسر رواج الرواية؟

- نعم، الرواية أكبر مبيعاً؛ لأن مجتمع اليوم بات مفعقاً وكثير المشاكل، والرواية من أكثر الفنون قدرة على تناول هذه الحياة المعقدة، بينما تظل أفلاك الشعر محدودة في هذا الإطار، هكذا تصبح الرواية سيادة الموقف حين نتحدث عن شؤون الكلمة اليوم، وإذا كان «فرلانته» لم يبع من ديوانه الأخير سوى عشرة آلاف نسخة، فإن ملايين النسخ تباع من الرواية الناجحة في الغرب، وتطبع عدة طبعات في السنة الواحدة، وترى على مؤلفها المال الوفير... ولعل هذا يدفعني إلى طرح التساؤل التالي: هل سينتهي الشعر العربي كما انتهى الشعر الأوروبي أم أنه صلب لن يزل عن عرشه؟

● لعل الإجابة عن سؤالك هذا تعتمد على مدى استعدادنا للتعهد في الحضارة، ولكني أريد أن أنتقل، إلى فكرة جديدة، وهي متعلقة ببعض النقاد الجدد، فقد بات من الصعب فهم لغتهم وأفكارهم .. ما رأيك؟

- أراء هؤلاء النقاد فعلاً غامضة، وغامضة جداً، وسبب هذا الغموض رغبة هؤلاء النقاد في أن يدخلوا إلى تقديم المعارف الحديثة من فلسفة وعلم جمال وعلم اجتماع... وغير هذا،

التعبير عن أفكارك وعواطفك، والقصيدة المودية تقيدك بألف قيد وفيد.

● لكن كثيراً من الباحثين يرون أن قصيدة النثر تقتصر على الموسيقى؟

- الموسيقى موجودة في كل كتابة بما في ذلك الكتابة النثرية، ولعلك لاحظت أنني أراعي الموسيقى في كل ما أكتب، حتى فيما أكتبه من مقالات، ولكنها ليست الموسيقى الصاخبة؛ إنها الموسيقى التي تحس بها دون أن تسمع صراخاً، فهي النثر الجيد موسيقى تطربك دون أن تدفعك للرفض.

● هل ما زال للشعر أهمية كبرى في عالم اليوم؟

- يقولون إن الشعر يزدهر في طفولة الأمم، وكلما تقدمت الأمم يأخذ الشعر في الانحسار لتلعل محله القضايا الفكرية .. وإذا استعرضنا الشعر عند الأمم سنجد عند اليونان هوميروس، وعند العرب المتنبي، وعند الانجليز شكسبير، مما يعني أن الشعر مرحلة أولى في التحضر... الآن لا محل للشعر عند الأمم الأوروبية، وإذا نشر شاعر أوروبي ديوان شعر فإن عند النسخ التي تباع منه يظلم معدوداً مهما كان ذلك الشاعر مشهوراً، وكذلك الحال في أمريكا، فلو نظرت إلى شاعر الهيبين «فرلانته» ستجد أنه لم يبع من ديوانه الأخير إلا حوالي عشرة آلاف نسخة، على الرغم من أنه واحد من أشهر الشعراء العالميين .. ولعل ذلك



فهمها سهلاً على القارئ، فالمعيب أن كثيراً من الكتاب ومن أساتذة الجامعة ينسون أنهم إنما يكتبون لقارئ يريد أن يحصل على المعرفة في أقصر وقت. ومن فوائد عملي في مجلة العربي أنني تعرضت إلى أغلب الكتاب العرب، فلم تكن المجلة تعتمد في ملائها على ما يصلها من القراء، وإنما هي التي كانت تحدد موضوعات المقالات، فمثلاً نطلب من الكاتب المختص أن يكتب مقالاً في موضوع من الموضوعات، ثم نحدد له القضايا التي سيجالها في المقال. وبعد كلمات المقال، ولم تكن المقالات تنشر في المجلة إلا بعد موافقة الدكتور أحمد زكي وموافقتي، وكما نحدد ما ينبغي علينا فعله لخمسة أعداد أو ستة قادمة. والدكتور أحمد زكي رحمه الله كان شخصية مرموقة، إنه رجل علم وأدب، كان وزيراً لأهم الملك فاروق، وشغل منصب رئيس جامعة القاهرة، ورئيس تحرير مجلة الهلال، وهو أستاذ في الكيمياء وله أسلوب مميز في الكتابة جعل من خلاله العلم مادة قريبة من فهم القارئ العربي.

• سوف تنهي هذا الحوار بسؤال عن المستقبل.. كيف ترى المستقبل؟

- مستقبل البشرية في خطر، ولا شيء يدعو إلى التفاؤل، فصحیح أن أغلب شعوب العالم استقلت، ولكن هذا الاستقلال لم يجلب معه الرفاء، كما لم يجلب السعادة لهذه الشعوب؛ لأن هناك مشكلات أخرى ظهرت إلى الوجود، وأصبح الماء والذءاء والهواء أشياء معرضة للتلوث، ومن حيث أراد التقدم العلمي أن يكون لخير البشرية، فإن الإنسان اليوم استقل هذا التقدم لإحلال الضرر بالبشرية لأسباب مادية وسلطوية. ومن المشاكل التي تعاني منها البشرية أفراد أمة واحدة بالسيطرة على العالم؛ لذلك أظن أن المستقبل ليلد مثل الصين.

• وماذا عن مستقبل العرب؟

- أسمع كلاماً مكرراً أن الغلبة في النهاية للعرب، ولكن هذه الغلبة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا عمل العرب على تطوير أنفسهم، وتقلبو على حاضرهم، وأهلاً أنفسهم بالأدوات اللازمة للتأصل في المستقبل، بمعنى أن الأمور لا تسير إلى الأحسن من ذاتها، وإنما يجب أن يكون هناك دافع ليجعلها أحسن.

• سوف أنتقل إلى موضوع آخر، فالت من الذين عاشوا هزيمة عام ١٩٤٨، ثم هزيمة عام ١٩٦٧، وقد تركت هاتان الهزيمتان أثراً كبيراً على أبناء جيلك، غير أنني لاحظت من خلال مطالعتي أن الهزيمة الثانية كانت أكثر مرارة؟

- الأدب الذي كتب في ظل هزيمة الـ ١٩٤٨، كان محدوداً بالنسبة لما كتب بعد هزيمة الـ ١٩٦٧، فبعد الهزيمة الأولى ساد اعتقاد بأنها هزيمة مؤقتة، وأن ما حدث ليس سوى جولة خسرها العرب، لكن الغلبة في نهاية الأمر ستكون لهم، غير أنّ الهزيمة الثانية أحدثت نوعاً من اليأس في نفوس الناس، ومنهم الكتاب، كما أن الأدب العربي كان قد شهد نوعاً من التطور في الفترة الممتدة بين الهزيمتين، بمعنى إذا كان للشعر دور كبير في التعبير عن المشكلات العربية، فإن الأدب تطورت بعد ذلك بازدياد اتصال العرب بالغرب، وأصبحت وسائل التعبير الكتابية عن هذا الواقع الجديد أكثر غنى.

• يمكن لنا أن ننقل إلى الحديث عن تجربتك الصحفية، وأنا ألقصد هنا مجلة العربي التي كنت نائباً لرئيس تحريرها منذ ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤، هل كان لهذه التجربة فائدة في حياتك الأدبية؟

- لا بد من الإشارة أولاً إلى أن مجلة العربي كانت يوم أن ظهرت فتحت في الصحافة العربية، وقد أرادت الكويت أن تكون هذه المجلة هديتها إلى العالم العربي، وعند عودتي من لندن تعاونت مع الدكتور أحمد زكي للعمل على إصدار المجلة، ففكرنا في شكلها، وحجمها، واسمها، وموادها. وصدر العدد الأول في كانون الأول ١٩٥٨، وكان الدكتور أحمد زكي رئيس تحريرها وأنا نائب رئيس التحرير، أما عن انتشارها فقد فترنا أن يكون عشرة آلاف نسخة، ولكن عندما تركتها سنة ١٩٦٤ كان توزيعها ربع مليون نسخة أي أكثر من توزيع كل المجلات العربية الأسبوعية واليومية... لقد أفادني العمل في الصحافة كثيراً، فحرصني على الوضوح فيما أكتب هو من تأثير الصحافة، وبقيت هذه الصفة معي وأنا أكتب في النقد الأدبي... وأذكر أنني كنت أقضي وقتاً طويلاً في تحرير المقالات التي ترد من الكتاب لأجل

ولكن يفهمهم المرء فإنه يحتاج إلى أن تكون له صلة بكل هذه العلوم الحديثة. لذلك نجد أن المترجمين للنقد الغربي يترجمون كلمات وليس أفكاراً، بحيث يصبح فهم الترجمات العربية للنقد الغربي صعباً... أنا عندما أكتب أقوم بتيسير آراء النقاد الغربيين، وأكتب عن هذه الآراء بلغة واضحة، أي أنني أقدم خلاصة الفكر النقدي ليتمكن القارئ من فهمها.

• ماذا عن الحداثة والتطور في الإبداع والفنون؟

- الفنون كلها متطورة بتطور الفكر الإنساني وحضارته، فكل جيل ثقافته وعمره وموسيقاه، ودراسة الفن هي دراسة لتطور فكر الأمة ونظرتها الجمالية.

• ما أهمية أن يمتلك الناقدا لغة أخرى؟

- الباحث والناقد في أيامنا هذه محتاج إلى أن يعرف لغة أخرى على الأقل، إضافة إلى لغته الأم، ولا بد له من أن يكون على معرفة جيدة باللغة الانجليزية، فهي لغة عالمية، ومن خلالها يستطيع أن يتعرف إلى ما هو موجود عند الأمم الأخرى، ومن ذلك القضايا الأدبية، ومنها الأدب العربي، فقد كتب الغربيون عن أنجليز وفرنسيين وإسبان وألمان وإيطاليين دراسات قيمة عن تراثها وأدبها، وإذا تناول الباحث موضوعاً ولم يتصل بهذه الدراسات فإن بحثه يكون ناقصاً.



منذ عام ١٩٤٤ عندما رأى النور للمرة الأولى في بلدة صغيرة، دخلت التاريخ، وخرجت من الجغرافيا حين احتلها الصهاينة عنوةً، وهدموها بقسوة. استبدل اسم (كفر عانة) اسماً آخر (أور يهودا) لأن اللغة هي الأخرى أداة من أدوات الاحتلال، والمحو، بيد المنتصر، المنتصر الذي لا يكتفي بالاعتداء على القاس، وتنفيذ مجازره، لكنه يقتدي أيضاً على التراب، وعلى التاريخ، ويقتدي أيضاً على الكلام.

أقول منذ ذلك الحين، ونفس القيسي تمتلئ المأ، وشجنا، وحزنا. وحقدنا، وتطلعا لأمل يومض بزه من بعيد، كلما اقتربنا من ذلك الوميض، وظننا أنه غدا على مرص حبر، تبين أنه يقعن في الابتعاد، إلى حدود الحال.

للقيسي في رحلة العمر جولات، وجولات، في الجلزون، وفي رام الله، وسواهما، حتى خلود الصخراء في السودية، والكويت، وليبيا، والمغرب، ولوج سيرانقادا في الأندلس غرباً، العالم القديم. كل تلك المسافات لم تلعب ترقه للسفر، فحتى عندما حطت به رجال العمر في أحد المستشفيات غائباً عن الوعي، كان يعد العدة لسفر جديد آخر، كان القيسي هو من عناء الشاعر القديم بقوله:

ما أب من سفر إلا وازعجه
توق إلى سفر بالبين يوجعه
كانه بين ترحال ومرتحل

موكل بفضاء الله يدرعه
عندما صدر ديوانه الأول "أية في الريح" ١٩٦٨ كان قد نشر الكثير من قصائده في مجلات عدة، منها مجلة الآداب البيروتية. وكانت إحدى قصائد الديوان "الصمت والأسى". تلك التي استولت في حينه على إحساسه، ومشاعره. وحفظت مقامع منها، وكنت أرتدّها متوقفاً ما فيها من الإحساس المغم - حقاً - بالشجن والأسى.. إلى جانب ما فيها من الإحساس بروعة الجرس الموسيقي، والتغم، الذي يتواءم مع التجربة، وحساسيتها المفرطة. كنا قد خرجنا للتو من نكسة الخامس من حزيران - يونيو ١٩٦٧، وكانت مجلة الآداب - في ذلك الحين - هي المجلة

ذكريات مع القيسي

د. إبراهيم خليل •

ها هي ذي السنوات تقضي، أريج تقريباً بالتمام، والكمال، مرت على رحيله، وشده التراب، ثم دفنوه، وألقوا على مشواه القليل من الكلمات.. معيرة، مؤجوعة، صحيح، لكنها سرعان ما تبددت في الهواء، مثل فقائيع تغلو سطح الماء لحظات، ثم تتلاشى، تذوب في الزبد، تفتنى. سنوات أريج، وأحد يكاد لا يتذكر القيسي، الشاعر الذي جاب الأفاق فعلاً، لا على الورق حسب. عازف الشوارع الذي أغرق حساسيتنا بشجن الكلمة، ولوعة الضراق.



القيسي

الوحيدة التي تلقيت على صفحاتها
أشلام الشعراء، والكتّاب، والفنّاد،
والدارسين في الوطن العربي، من الماء
إلى الماء. رجاء النقاش، وكان في ذلك
الوقت نافذاً لامعاً، عُرف منذ تقسيمه
لديوان مدينة بلا قلب لأحمد عبد
المعطي حجازي، سارع لتناول القصيدة
في باب ثابت من أبواب المجلة، هو باب:
قرأت العدد الماضي من الآداب.

وقد توقّف موطّلاً عند تلك القصيدة،
الصنّت والأسى، مؤكّداً - فيما أذكرُ -
أنّ تلك القصيدة، شهادة ميلاد
لشاعر جيد سيكون له شأنٌ كبيرٌ في
الشعر الفلسطيني، والعربي. ويبدو أنّ
تلك الكلمة انسحبت تماماً على شعره،
فقصائده سرعان ما غزت الدوريات،
وتوالى دواوينه في الصدور: خماسية
الموت والحياة، رياح عز الدين القسام،
وغيرها.. ولكنّ تشاغل القيسي بمطالب
الحياة اليومية، والأسرة، واضعراه
للشعر الدائم، والعمل في مواقع شتى:
مدرساً حيناً، وجهاً مديهاً، وكتّاباً
نصوص، ومعدّاً للبرامج.. وهكذا..
مما صرّفه أيضاً عن العناية بتجربته
الشعرية، وحظها من الاهتمام النقدي.
ففي الوقت الذي كان فيه من هم أقصر
منه قامة من الشعراء تلفّ حولهم زمرٌ
من النقاد، والمُستكّبين، ظلّ هو،
بعيداً عن هذه الأساطير.

كانت أشعاره، ودواوينه، تملأ
المجلات، وتنفذ من المكتبات، دون أنّ
تحظى تجريبه بدراسة نقدية جادة،
تلك التي تهافت فيها أصحابها على
شعراء آخرين تهافت فيها النقاد على
الشرباب، أو تهافت الضرائح على
النهاب. قال لي مرة: إنّه لا يُحسن
الدعاية لنفسه، فيعش الشعراء الذين
يسنّونهم قصائدهم من شعره هو،
وكاذٍ يقول: يخطمون أفكاره، وصورة،
ووجوهه، أصعبوا أكثر منه شهرة،
والنقاد يهتمون بدراسة شعرهم أكثر
من اهتمامهم بشعره. فكان جوابي،
إنّه لا يصحّ إلا الصحيح. وإنّ النقد
الذي يُنشر - غالباً - في الصحف،
ما هو إلا نقدٌ صحفيّ، لا هو ذو
قيمة من حيث المضمون، ولا من حيث
الأسلوب، وإنّ يدوم تأثيره إلا بالنقد
الذي يدوم فيه تأثير هذا العدد، أو
ذاك، من الصحيفة، في عقول القراء،

كانت أشعاره ودواوينه تملأ المجلات وتنفذ من المكتبات دون أن تحظى بتجربته بدراسة نقدية جادة

ووجدانهم. أما الدراسات الحقّة، فهي
التي لا ترتجل ارتجالاً، ولا تقال بديهية
وانشائياً، ولا تُشرّ في وسائل تتحكّم
بها المحسوبة، أو الزئفورة.

أخبرني مرة أنّ صديقه أحمد
دحبور، الذي يشرف على مجلة البيادر
الأدبية التي كانت قد بدأت تصدر في
نوس منذ عام (١٩٩٠)، قرّر أخيراً،
وبعد انتظار طال أمده، وصبر نفدٍ
مُندده، تخصيص صفحات من أحد
أعدادها القادمة لنشر دراسة حول
شعره، مع مقالات من قصائده.
وأضاف مقترحاً: إنّه سيكون ممكناً إذا
فُتت بإعداد تلك الدراسة، بشرط أن
تكون طويلة، ومستوفاة.

وعلى الرغم من أنّي لا أشتجيبُ
- في العادة - لما يطلبه منّي المؤلفون،
سواءً أكانوا كتّاباً قصص، أم كتّاباً
روايات، أم شعراء، وكثيرون يقرّون
ذلك عني، حتى باتوا يتعاشون الكلام
إليّ في هذا الشأن، فقد وعدت - على
الرغم من ذلك - القيسي، لأنني فعلاً
كُنت قد اعزمتُ دراسة شعره.

ولم تمضِ إلا أسابيع حتى كانت
الدراسة معدّة للنشر، وتمّ إرسالها
للمجلة عن طريق الأديب الكاتب فاروق
وادي، الذي كان في حينه مشرفاً
على مجلة صامد الاقتصادي. ولكنّ
المسؤولين في مجلة بهادر، بمن فيهم
أحمد دحبور، وغسان زقطان، وثالث
لم أجد أذكر اسمه، لم يأنسوا لتلك
الدراسة، ولم ينجبهم ما فيها من
تحليل مُصنّف لتجربة الشاعر، ومن
ربط بين بداياته، وما صدرَ من دواوينه
الأخيرة، ولم ينجبهم ما ورد فيها من
أمثلة، وشواهد، تصوّر، يصدّق، ما

يتميّز به شعره على سواه، فيما يتصل
بالرفقة، أو الأسلوب، أو اللغة، أو
الزمر، أو الصورة، أو الصلة بين شعره
والقراء، أو ظاهرة التفرّع الأجنبي.
ومن قبيل التعطيل يتمّ تأجيل نشر الملف
(مرا)١). وعندما نُشر بعد لأي، نمت
مناقشة الجاني - وهو صاحب الدراسة
- لما ارتكبه من إنصاف، ولما تجنّبته من
إجحاف، بالأنا تصرف له مكافأة.

والذريعة الجاهزة، المحفوظة في دُرَج
المجلة لمل هذه الظروف، هي الأوضاع
المالية لشعب فلسطين.

وعندما قامَ القيسي بزيارة إلى
فلسطين بعد اتفاق أوسلو معه ما لقيه
من عقوق الأسبقاء في رام الله، وغزة.
وقد عبّر عن ذلك مراراً بشعره (٢)،
مثلاً عبر مرديد البرغوفي عن ذلك في
كتابه "رأيت رام الله" (٣).

وأكثر ما أله هو أنّ القائمين على
القرار الممهاسي، في رام الله،
المدينتين يُساوون بينه وبين غيره
من صفار الشعراء الذين لا تتجاوز
شُهرتهم حدود المدينتين، أو المبتدئين
الذين لم تكتمل أدواتهم الفنية بعد. ولا
يخسّون نظم القريض.

أله، على سبيل المثال، أن يقدّم
مُقترحاً بإنشاء بيتٍ للشعر في رام
الله على غرار التجربة المعمول بها في
تونس، والقرطب، ليقترح اقتراح شاعر
مبتدئ، فيضار إلى تنفيذ المقترح،
وإسناد الإشراف على بيت الشعر لذلك
الشاعر، ويترك القيسي خارج اللعبة،
لا لشيء إلا لتقريب ذلك المبتدئ من
أصحاب القرار.

عندما بدأت مجلة الشعراء
بالصدور، وعادت أن تخصص ملفاً
في كل عدد من أعدادها لشاعر من
شعراء فلسطين، فظننت أنها ستخصص
عدداً للقيسي، فليس يفتقد أحد، أيّاً
كان، أن يتجاهل شاعراً في مثل منزلته،
أثر لوركا في شعره مستخدماً ما يفتنر
لي من مصادر تتحدث عن تجربة
لوركا وشعره، بالعربية والإنجليزية، مع
فصحتُ بإرسال البيت المطول مع
الكاتب المعروف رشاد أبو شاور في
أثناء زيارة له لرام الله. وانتظرت وقتاً
غير قصير لم ينشر فيه البيت، ممّا



بل، وتشديدهم للمتفذين في
دوائر ثقافية معينة، أصبحوا
يتمتعون فيها بامتيازات عالية،
لا تحصى، ولا تعد..

عندما جمعت ما كتبه،
ونشرته عن شعر القيسي في
كتاب بعنوان "محمد القيسي
الشاعر والنص" صدر عام
١٩٩٨ عن المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، سألني
أحدُهم مُعْازِجاً: كم دفع لك
القيسي مقابل ذلك الكتاب؟
ثم استدرج فوراً، وقال: عفواً،
أعرف أن القيسي ليس مَن
يدفعون شيئاً. وعندما تناولتُ
الكتابي في أربعة فصول من
كتابي الذي صدر بِقَد رحيله
بثلاث سنوات، وهو كتاب
"من معالم الشعر الحديث في

فلسطين والأردن" (٥) وأهديت الصديق
نفسه نسخة من الكتاب، هاجماً ما فيه
من فصول عن القيسي، وشُرحه، وعندما
تكلم، متسائلاً، بادرتُ على الفور:

- لا أَتَلَكُ ستخرج القيسي من قِبره
ليدفع لي مقابل هذه الدراسات.

عندما هاز القيسي بجائزته ابن
خفاجة الأندلسي، وجائزة عرار،
وجائزة البابطين، حظي بِبُخْص المبالغ
المالية الجيدة، لكن كثيرين ظنوا أن
الجوائز التي هاز بها كانت مشوبة
بِبُخْص الشبهات، وإذا كان ذلك يصح
على جائزة عرار، لأنها منحت له، في
حينه، لأسباب انتخابية، لا شعرية،
إلا أن الأمر في الجائزتين الأخرين
مختلف، فالقيسي، أولاً وأخيراً،
يستحق ما هو أكثر من تلك الجوائز.
ظن مرة أن بإمكانه جائزة
سلطان العويس للشعر. وكان كثير من
الأدباء، والنقاد، والشعراء يتوحدون
على منزل المرحوم الدكتور إحسان
عباس، زرافات ووحدانا، لهذا الغرض.
بعضهم فاز فُلاً بجوائز، وبعضهم لم
يُضَفْ أمله بالفوز، إلا أن القيسي
اعتزمت ذات يوم أن يزور المرحوم إحسان
عباس، لهذا الغرض.

وكنْتُ اعتزُّ اصطحابه معي لأن
القيسي لم تكن لديه سيارة. واتقنا
على اللقاء في رابطة الكتاب لتتلق



دعاني للاستفسار، فكانَ
الجواب أن القيسي هاجم
القائمين على المجلة،
فكيف يفكرون دراسة
عنه بمثل هذا الانصاف
الذي يُقدَّر في مقاليهم
نوعاً من المجاملة؟

وقد نشر البحث بعد
ذلك في مجلة علامات
في النقد التي تصدر
عن النادي الأدبي في
جدة (٦).

ظل القيسي، في
الواقع، لا يتمتع من تلك
الإدارة بغير الظلال،
وقد حالت بيروقراطية
تلك الإدارة دون توفير
العلاج المناسب له في
الوقت المناسب، ممَّا أدى

إلى رحيله على تلك الصورة المأساوية
المفجعة. فعلى الرغم من إيماننا بقضاء
الله، وقدره، هازَ الكثيرون يظنون
- ولهم الحق في ذلك - أن القيسي
كان بالإمكان إنقاذه، وأن حساده - وهم
كثُر - حاولوا بينه وبين العلاج الجلي،
في المستشفى، بتأخير الموافقة على
إصفائه من التكاليف، ليصدر ذلك
القرار متأخراً في صورة، أفضل ما
يُحال فيها، أنها نوع من رفعِ المتب.

لقد مرَّت سنوات أربع على رحيل
القيسي، فماذا فعل أصدقائه،
وأحبائه، ومريدوه من تلامذته الذين
كانوا يقاطرون عليه زرافات، ووحدانا،
مذعنين أنهم يقضون أثره، وينهجون
نهجه في الشعر، والإبداع؟ قل ما
تشاء عن الإعصاءات عن التآثر به،
والشَّير على نهجه، فليس هذا هو
المهم. ولكن الأهم هو: هل أقاموا ندوة
واحدة - خلا حفل التآثر الذي حاول
كثيرون منهم تعطيله، وتأخير، لإحياء
ذكراه، ودراسة شعره، دراسة جديدة؟
هل قام قائل منهم، أو كثير، ونهضوا
لجمع أشعاره التي لم تنشر، لينقحوها،
ويصدروها عن هذه الدار، أو تلك؟ وما
الذي يحول بينهم وبين تناول روليت
الثانية بالقرص، والتقيو، وقد صدرت
بعد رحيله منتعنين الفرصة، والمناسبة،
تجديداً لذكراه، وتعبيراً عن وفائهم،
واستمرارهم، لما قدمه لهم، وأشداه.

**مرت سنوات أربع
على رحيل القيسي
فماذا فعل أصدقائه
وأحبائه، ومريدوه
من تلامذته الذين
كانوا يدعون
أنهم يقتضون أثره
وينهجون نهجه؟**



تجديدات مفروية:

قد يكون علينا بادئ ذي بدء أن نحدد مفهوم "الهرمنيوطيقا" Hermeneutics بوصفها: حقلاً معرفياً وفلسفياً يرمي إلى الخوض في قضايا الفهم والتفسير، فيعنى بتقصي معاني الأشياء ذات المعاني، أو بسبل إدراكها على اختلاف أنواعها، نصوصاً وممارسات.

من جهة أخرى، وعبر ملاحظة المسار تمتد الحقول للهرمنيوطيقا، وأنماط ممارساتها وتجلياتها النظرية والإجرائية، فلنا نجد أنفسنا معنيين أيضاً بتعدد ثلاثة تخصصات رئيسية لها، على الرغم مما في كل تأطير من نزوع رياضي تقني تنفر منه العلوم الإنسانية بعامه، مهما بلغت الحماسة لعلمة مناهجها:

١. الهرمنيوطيقا الخاصة (Regional):

وهي الهرمنيوطيقا التي سبقت التأسيس المنطق على الهرمنيوطيقا الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر، إذ اختصت بفروع مستقلة من فروع المعرفة (دين... أدب... حقوق... تاريخ... إلخ)، وبحثت هي الأسس السليمة لممارسة التأويل في كل منها على حدة، وحظرت إمكانية تعميم هذه الأسس، أو انتقالها من ميدان معرفي إلى آخر، يدخل في نطاق هذا التخصص كل الجهود التفسيرية القديمة بدءاً من التفسيرات الرواقية stoicism للنصوص الهوميرية، حتى الجهود التفسيرية الأدبية المعاصرة على اختلاف توجهاتها، مروراً بالجهود التفسيرية الوسيطة

•• مصادر الفنى

سؤال "التأويل" الغربي الحديث!

د. مهدي عليا نية •

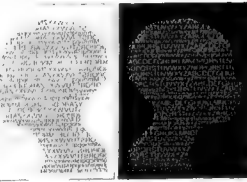
من النص المقدس، إلى النص الأدبي، والتاريخي، والاجتماعي، والقانوني، والفلسفي، إلى النص الفني بأنواعه، إلى العالم بوصفه نصاً... قامت رحلة التفسير Interpretation والتأويل Hermeneutic الغربية بملاحقة مقاصد النص، الظاهرة أحياناً، والكامنة المتوارية أحياناً أخرى. وهي رحلة امتدت في التاريخ، منذ قرون تسبق الميلاد المسيحي حتى عصرنا هذا، الذي سيء في عقود متتالية منه نظريات القراءة بأنواعها، بما تثيره من إشكالات فيما يتعلق بالنصوص المقدسة أولاً، وفيما يتصل بتقاليد القراءة والتأويل التي سادت عشرات القرون قبلها ثانياً، رحلة تطلعت بها السبل، وهي تنضي بين الحذرين الأعظمين، من تنويع المنتج (المؤلف)، قديماً، قاصداً ومقصوداً، على حقوق منتجه، حتى نضيه في اللحظة المعاصرة هو ومقاصده خارج كل حق مكس. وهو سياق ليس خطياً بالتأكيد، بل حكيمته توترات واستقطابات واختراقات غير قليلة، فما هي المحطات الرئيسية التي رسمت الخطوط الحورية في الهرمنيوطيقا الغربية الحديثة (بوصفها اللحظة الأكثر حواراً وإشكالاً في أن، لاعتبارات كثيرة)، وكيف تبدى خلاف الحاور هذا وحراكها زمنياً وتزامنياً؟

يول ريكور

من النص إلى الفعل

أبحاث التأويل

ترجمة: محمد بركة - حسان بورقية



من طراز جهود القديس أوغسطين Augustin (٤٣٠-٥٠٤م)، في كتابه "في الـذهب المسيحي" On Christian doctrine، أو سواها.

٢. الهرمنيوطيقا العامة (General):

وهي التي تُعنى بالبحث في الأسس العامة للتفسير، دون الاقتصار على فرع مستقل منها. ربما تمثل جهود عالم الكلام والرومانسي الألماني فريدريك شلايرماخر F. Schleiermacher (١٧٧٨-١٨٣٤م)، وُحُلِيه الفيلسوف الألماني ويلهم ديلثاي W. Dilthey (١٨٥٩-١٩٢٩م) التأسيس الأهم على هذا الصعيد.

٣. الهرمنيوطيقا الفلسفية (Philosophical Hermeneutics):

وهي التي تُعنى بالتأمل الفلسفي لظاهرة الفهم والتأويل بعامة. ولعل الجهود الأبرز في هذا المضمار تعود إلى كل من الفلاسفة: مارتان هايدجر M Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦م)، وهانز جورج غادامر H.G. Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢م)، وبول ريكور P. Ricoeur (١٩١٣-٢٠٠٤م)، والتفكيكي الشهير جاك ديريدا J. Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤م).

سياق تاريخي:

طُرِحت المشكلة الهرمنيوطيقية أولاً في حدود شرح النص؛ أي في إطار علم لفهم النص انطلاقاً من مقاصد مؤلفه. لكن هذا المنطلق أو الهدف تحديداً، كان لا بد أن يفسح في المجال لجملة تعالقات، بسبب من المؤثرات الفاعلة في الإطار الذي تحركت فيه الحدود الأساسية لها؛ فكل شرح، مهما استهدف جوهر النص ومقاصد مؤلفه، هو شرح مرتبط بشرط تاريخي ما زماناً ومكاناً، ومن ثم فليس متاحاً لموضوعيته أن تكون تامة، مهما بلغ ملامح المؤلّف في ذلك، بل هي مخترقة بهذا القدر

لقد تطورت الفاعلية الهرمنيوطيقية القديمة بوصفها تفسيراً وتأويلاً للنصوص في تجاوزها للتحليل النحوي والبلاغي لتأخذ طابع القراءة الاستعارية

أو ذلك، بإملاات ومقتضيات هذا الشرط. إن قراءة الرواية للأساطير اليونانية على قاعدة من المادة ومن التوجه الفلسفي، تتطلب هرمنيوطيقاً تختلف عن التأويل الحاخامي للتوراة في كتب التفسير التوراتي القديمة ("الهالاخا" أو "الهافادا")، كما أن تأويل الجيل الرسولي للتوراة على ضوء الحدث النصراني لا يمكن إلا أن تعطي تفسيرات مغايرة لأحاديثه وشخصياته وقضاياها، كما يشير بول ريكور (١).

وعلى الرغم من أن الكلمة اليونانية Hermeneutike قد استخدمت منذ أفلاطون، لكن معادلاتها اللاتينية Hermeneutica لم ينتشر بوصفه مصطلحاً خاصاً يشير إلى فرع معرفي، متعدد، إلا في القرن السابع عشر. وذلك بعد صدور كتاب دون هاور D. Hauer عام ١٦٥٤م، الذي استخدمها في عنوانه: "التفسير المقدس، أو منهج شرح النصوص المقدسة"، الذي يضم - من موقع الفهرسة على الدين وحماية النص المقدس من تعدد التفسيرات وتباينها بعد الانفتاح التفسيري بتأثير الدعوة البروتستانتية، وكما يشير العنوان نفسه - جملة القواعد التي يتعين على المفسرين اتباعها (٢).

لقد تطورت الفاعلية الهرمنيوطيقية القديمة بوصفها تفسيراً وتأويلاً للنصوص، في تجاوزها للتحليل النحوي والبلاغي لتأخذ طابع القراءة الاستعارية؛ التي تستهدف في بحثها الوقوف على النوايا العميقة المؤلفي هذه النصوص منذ التفسيرات الرواقية stoicism للنصوص الهوميرية، ثم

التفسيرات التي خضمت لها نصوص فيرجيل وأوفيد، ثم تفسير دانتى لعملة الشعري "الكوميديا الإلهية"، وتفسير الكتاب المقدس بمهنية القديم والجديد... إلخ. لكن هذا الهدف الذي لم يكن مسار خلاف في جوهره، قد تميز لمساومات وحوار خصيب في رحلة التأويلية الحديثة، التي اتّفق على تحديد لحظتها التاريخية الأهم مطلع القرن التاسع عشر. كما تقدّم مع ظهور ما عُرف بمحاضرات التأويل (١٨٠٤م)، ثم كتاب "التفسيرية العامة" عام ١٨١٩م لفريدريك شلايرماخر.

التأويلية الغربية الحديثة

سؤال المصن: ١. توطئة:

"من الذي يصنع معنى الشيء ذي المعنى؟" تحديدٌ جوهري يكشف فيه التأويلية عن نفسها فنتأمل سبل آدابها وأدواتها وغاياتها، وهو تحديدٌ حَكَمَ مسارَ رحلة التأويل الغربية الحديثة، كما حكم مسار رحلته القديمة، وذلك فيما يمكن عبثه الهابجر المحورية للحظان المهمة بعد تجوز المعنى الأرسطي (نسبة إلى أرسطو Aristote: ٣٨٤، ٣٢٢ ق م) التقليدي للتأويل، بوصفه كل خطاب دال، نحو أنماط الرؤى التأويلية المختلفة؛ من التقصي التأويلي للنص للوقوف على النوايا العميقة مؤلفه، إلى حقوق النص بوصفه منجزاً مستقلاً ببنيته ووحداته وعلاقاته الداخلية وقيمته، إلى تجسير العلاقة بين النص والمتلقي فيما يتصل بقاء، وتفاعل "أفق توقع" كل منهما بوصفهما نصّين: "النص المقروء" و"نص القارئ"، إلى لانهائية المعنى في فرص تأويل لانهائي من قراءة إلى أخرى، إلى المشروع الجديد المعاصر الرامي إلى إعادة الاعتبار للمؤلف المعني تاريخياً ومقاصد بعيداً عن نصه، المتجسد في بحوث ودراسات ونظريات جديدة، من طراز كتاب "مقصد المؤلف"، الذي ألفه ثلاثة من التأويليين الأكاديميين الغربيين والمغرب البارزين (جيف شمسارنج الكندي، وتانيا ديوماسو الكندية، وعارف النايض الليبي)، والذي

الكلّي له، لكن امتلاك المعنى الكلّي يقوم على امتلاك معاني أجزائه. وهو مسار ليس مغرراً أو حتمياً؛ ذلك أننا نستطيع إنجاز تأويل أي نص من خلال التبادل المستمر بين إمعاننا المتنامي بالمعنى الكلّي له وهفنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية (٦). ولعل ما يميز مسار هذه الحلقة عن مسار شلايرماخر لفهم النصوص وتأويلها هو خلوّه من أية قفزة حدسية، أو نورانية ميّزت التأوّل الأول.

سؤال المعنى : ٢. تمزك هام:

بعد سمي ديلثاي التيهيجي المذكور، ارتبطت الهرمينوطيقا بالظاهراتية Phenomenology عن طريق هايدغر فالتخذت طابعاً وجودياً. كشفت فيه عن وجود الذات التي تؤوّل (٧). إذ أوضح الفيلسوف الوجودي المثالي الألماني مارتن هايدجر، الذي نشر أول كتبه التي تشير صراحة إلى التأويل: "الوجود والزمن" Time and Being عام ١٩٢٧م، عبر الصراع الفلسفي بين ما يُسمّى "الفلسفة الكفوية" التي ترمي إلى رد أصول الفكر إلى اللغة. وإلى التحقق من صدق العبارة بردها إلى الواقع الخارجي في كتاب صدر عام ١٩٥٩م بعنوان: "على الطريق إلى الله" On the Way to Language. أن مذهبه في كتابه الأول كان تأويلياً. وهو يورد المصطلح صراحة: hermeneuein، وحجته في ذلك، أن كل إنسان لديه إحساس بمعنى الوجود، فالوجود يتضمن عملية تفسير دائمة لا تتوقف. وهو في ذلك يلتقي بمذهب ديكارت Descartes (١٥٨٦، ١٦٥٠م)، عن طائفة التفكير بوصفها دليلاً على الوجود (٨).

ما شغل هايدغر هو البحث عن معنى الوجود، وإذا كان مثل هذا البحث يعتمد في منظوره على الفهم الوجودي القطري المتأصل في النفس، فقد طوّر رؤيته للقضية انطلاقاً من ذلك، نحو وضع نظرية متكاملة للفهم تقوم على كونه طاقة تحكمها العوامل التاريخية؛ فالفهم تاريخي لأنه يرتبط بعلمة زمنية

أما الفيلسوف الألماني ويلهلم ديلتاي، الذي اعتنق دعوة شلايرماخر وكتب سيرة حياته وقصّته في دراسته: "أصل الهرمينوطيقا وتطورها" (١٩٠٠م)، والذي لم يخرج في جهوده في الحقل التأويلي عن هدف التأويل الذي أكدّه سلفه، بوصفه إعادة تأسيس لمقاصد المؤلف، فقد انصبّت جهوده باتجاه "ميثودولوجي" (منهجي) بطاؤل العلوم الإنسانية كافة، على نحو تجاوز معه الشاغل الهرمينوطيقي المحدد، باتجاه المعنى إلى منح مناهج هذه العلوم يقينية تجعلها على قدم وساق مع علوم الطبيعة، يقينية لم يكن تحققها متاحاً في منظوره، إلا في تنقيح مناهجها السابقة واعتماد قواعد وأركان واضحة لها.

وإذا استهدف مشروع ديلتاي في منطلقه إنشاء نقد للمعرفة التاريخية، ببدل في قوته النقد الكانتي للمعرفة الطبيعية، فقد سمى إلى إخضاع الإجراءات المتناظرة للهرمينوطيقا الكلاسيكية لهذا النقد (قانون التسلسل الداخلي للنص، وقانون المبدأ، وقانون المحيط الجغرافي، والعرفي، والاجتماعي... إلخ) (٥).

ما يجدر ذكره في سياق ذلك، هو تّوَصُل ديلتاي أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما اصطلح عليه بـ "الحلقة الهرمينوطيقية Hermeneutical Circle"، وفحواها: إن فهم أجزاء أية وحدة لغوية في أي نص من النصوص يقوم على امتلاك حصّ مسبق بالمعنى

صدر في أمريكا عن دار لكسنتون بوكس، في ميرلاند، عام ٢٠٠٤م. وهو عمل يعاود توجيه الاهتمام الأول في البحث التأويلي إلى المؤلف ومقاصده وجملته الشروط التي أنتج معاني نصّه/نصوصه فيها.

سؤال المعنى : ٣. فُتُحات رؤسنة:

صمد شلايرماخر في كتابيه المذكورين إلى تأسيس نظرية "فن" أو "منهجة إدراك" النصوص بعمامة، وذلك فيما يمكن عدّه توجيهاً وتجميعاً وتنقيحاً للأسس والقواعد والإجراءات التأويلية السابقة في الفروع الإنسانية والعرفية المختلفة، نحو بناء منهجي موحد يجمع كل الإجراءات والمبادئ التي يمتين استخداماً للوصول إلى معاني النصوص على اختلاف حقولها (٣).

أهز شلايرماخر مبدأ التأويل الذي يحل على مقصد المؤلف، أو صاحب المنطوق بعمامة، وهو ما حاول إعادة تأسيسه انطلاقاً من مقولته الشهيرة: "بمقدورنا أن نفهم المؤلف أكثر مما يفهم نفسه". ومن توكيده أن التأويل هو ببساطة "فن الفهم"، الذي يقوم بتصويب سوء الفهم المحتمل مع كل محاولة للفهم والتأويل، والذي يعني تبيناً لذلك ضبط وتصويب وتنقيح مناهجه وأسس.

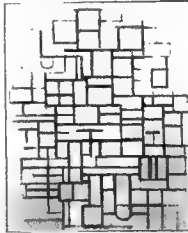
لكن للممارسة التأويلية لدى شلايرماخر حيثياتها الخاصة الأخرى، فلنلخص في هذه الممارسة دوره الحصري؛ ذلك أن التأويل لا ينجز مهمته عبر التأمل الموضوعي في جملة الشروط التي تحيل على قصد المؤلف فحسب، بل لا بد له من لحظات نورانية تمرّ به يستشف منها معاني لا يفصح عنها ظاهر اللفظ؛ لحظات تنبئية حدسية Divinatory تمكّنه من فهم فردية المؤلف من خلال أسلوبه (٤). وفي ذلك كله بقي هدف شلايرماخر إعادة تأسيس المقاصد الأساسية للمؤلف، وإعادة إنتاج معانيه التي تتوارى خلف ظاهر النص.

ما شغل هايدغر هو البحث عن معنى الوجود وطور رؤيته للقضية انطلاقاً من فهمه الوجودي المتأصل في النفس

أمبرتو إيكو

التأويل

بين السيميائيات والتفكيكية



دراسة وتخطيط: مسجد بستراد

الزمن الثقافي

في تأمل ماهية هذا الفهم، كذلك فهو يمتد من هدف جهود ديثلي التاويلية في بحث الثاني عن أسس منهجية تمنح العلوم الإنسانية يقينية الملمع التجريبية، باتجاه تأمل التأويل نفسه في شروطه الوجودية، إن هدف هايدغر الوسيط وهو تأمل ماهية الفهم ومطابعه التأويلية، في طريقه إلى هدفه النهائي وهو الإجابة عن معنى الوجود، هو الهدف النهائي لغادامير. هذه نقطة مفصلية تميّز جهد التلميذ عن جهد أستاذه (١٠).

يتجاوز غادامير القضية التي تبناها شلايرماخر ليشير إلى أن هناك دوماً "حقيقة ممكنة" نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص. فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤول والنص يصطلح عليها غادامير باسم "الحوار" (dialogue) وهو امتداد لـ "الدازين" (Dasein) الهايدغري الشهير: أي الفكرة التي تجعل من الكائن - في العالم أو الكائن - هنا - عنصراً حيوياً وفعالاً في علاقته الحوارية مع مفهوم الكائن - مع الآخر (Mitsein) (١١).

وإذا كان غادامير يتحدث عن الفهم كتجربة ونشاط، فهو، كما يقول عن نفسه، لا يقصد الفهم بالمعنى السيكولوجي للكلمة، الذي ناضل من أجله شلايرماخر، والذي يهدف إلى تطابق فهمي بين الفهم الناتج عن القراءة وما أراد المؤلف قوله ضمن قصصية موحدة، بل يقصد الفهم بوصفه انصهار آفاق دلالية وسيلان معان مبشرة عن النص. فليس هناك أي تطابق بين قصد المؤول وقصد المؤلف؛ وإنما مجرد ممارسة نشاط: الفهم كعوار خلق بين موجودين هما: النص والقارئ، تُبنى على أساميه جملة الحقائق التي يعبّر بها النص عن نفسه. وكما يقول غادامير في نصه "في حلقة الفهم" (١٩٥٩)؛ "يتجلى نشاط هن التأويل في إيضاح الفهم ليس كنواصل

يصدر فيها، ولأن مفاهيمنا الموروثة من التاريخ تؤثر في تفهمنا للنصوص، ومن ثم في تأويلها.

اللغة هي بيت الوجود house of being ، وفقاً لتعبيره، الذي أثار تحفظاً واحتجاج بعض معاصريه. إنها مناهج البحث أولاً وأخيراً، والتعمق في هذا البحث سوف يفضي بنا إلى التأويل الذي يتفق مع فلسفة إدراك الوجود، هذا، وقد رأى أن ذلك كله يقوم على الدراسة الموضوعية للنصوص؛ الأدبية بخاصة.

في سياق هذا المنظور يعرض هايدغر تصوره المتأخر للعلقة الهرميوطيقية؛ فلنا أن نبداً من أي مكان على قطر هذه الدائرة في

مسارنا التأويلي، وسنجد أننا نعود إليه من جديد. لنبدأ من الفهم مثلاً، بوصفه فهماً وجودياً للذات (الإدراك الحسني لوجودنا)، فإذا انطلقنا من هذا الفهم استطعنا إدراك الوجود بوصفه معنى مجرداً، ومن ثم نعود إلى إدراك علاقة الوجود المجرد بالذات، ومن خلال ذلك نستطيع تأويل أي نص. أما إذا اخترنا أن نبداً بالنص مهما تكن طبيعته، فإن عملية التأويل نفسها؛ أي النشاط الروحي والنفسي الذي يُمكننا من التأويل، سوف توصلنا إلى إدراك وجودنا، ثم إلى إدراك الوجود المجرد. وهكذا... (٩).

في البحث عن معنى الوجود، كان على هايدغر أن يمر بمعنى الفهم ويتوقف عنده. ولدى سروره هذا، كان عليه أن يمر بفهم النصوص، ومن ثم تأويلها. وبما أن الفهم هو تاريخي لديه، فقد كانت هذه التاريخية التي هي تاريخية الفهم تعود إلى لحظة المؤول الساعي إلى الفهم.

لم يكن مهماً فيما يتصل بلحظة التأويل التاريخية هذه، العودة إلى

لحظة تأويل منتج النص نفسه (المؤلف) وهو في سياق إنتاجه الفني، أو النصي بعامه. ما دنا في صدد تأويل عمل هو بين أيدينا وجوده نفسه يثير أسئلة معناه، وليس وجود مؤلفه الذي لم يعد موجوداً في كثير من الحالات. كان هايدغر الحريص على بحث السؤال الفلسفي القديم المتني بعد أفلاطون Platon (٤٢٧، ٣٤٧ ق.م، عن معنى الوجود، والذي تمثّر أو انمق في بعثه إلى البحث في التأويل الفني، من أهم العلامات الفلسفية التي ألهمت نظريات القراءة، والتفكيك الحديثة والمعاصرة.

وعلى الرغم مما يدين به الفيلسوف والجمالي الألماني هانز جورج غادامير H. G. Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢)م لأراء سلفه وأستاذه هايدغر، في تحليل الوجود الإنساني وما يتصل منه بفضية الفهم والتأويل، فإن هدف هايدغر غير المتحقق وهو إدراك معنى الوجود، لم يكن يشغله؛ فما يسمي إليه هو علم الفهم ولغير علم الوجود. وبما أنه يند الفهم تأويلًا، فهو يصب جهده الفلسفي



سؤالك المصنوع ..
مربطتي، ثنائية المصنوع،
والدلالة:



بول ريكور

من النص إلى الفعل

أنهيات التأويل

ترجمة: محمد برادة - حسان بورقية

ما جاء به غadamير يرفضه
التأويلي الأمريكي إريك
دونالد هيرش E.D. Hirsch
منذ كتابه "شرعية التأويل"
(١٩٦٧)؛ الذي يدين في
رؤيته التأويلية، فيما يتصل
بثبات المعنى ومصدر قصديته،
للتأويلي الألماني الشهير
إدموند هوسرل Edmund
Husserl (١٨٥٩، ١٩٢٨)؛
فهو يذهب إلى ما يذهب إليه
هوسرل من ثبات معنى العمل
إلى الأبد، وإلى تطابقه مع
الموضوع الذهني الذي يحمله
المؤلف في عقله، ويقصده وقت
الكتابة. لكن تصديقاً مختلفاً
لهذا الإقرار تتم ممارسته لدى
هيرش: إذ يعنى بالتفريق بين
"المعنى اللطفي" و"الدلالة"
Significance؛ فالعنى الذي

يقصده المؤلف ثابت ومطلق
ومقاوم دائماً للتغير التاريخي، أما ما
يتغير فهو الدلالة، التي تمنى أشياء
مختلفة للبشر المختلفين (١٦)؛ إذ ما
من أحد يتحدث أو يكتب دون استهداف
معنى، واستخدام آليات معينة في ذلك.
ومن ثم تحديد قصد المؤلف لا يتم
بالإحالة على أعراف اللغة وتقاليدها
فحسب، بل بالإحالة على الأدلة
والمرجحات التي ترتبط بالأفق الخاص
بالمؤلف؛ بيته. خصوصاً الشخصية..
الأعراف الأدبية والنوعية التي توافرت
لديه خلال إنتاج العمل... إلخ. أما
الدلالة فتحتل تأويلات كثيرة، وهذا
لا يتناقض مع ثبات المعنى، بل هو ما
يجعل النص حياً وحائزاً على اهتمام
القراء في مختلف العصور. وبذلك
يفقد المعنى هدف التأويل، بينما يختص
النقد الأدبي بالدلالة (١٧).

ومع تأكيد هيرش أن كل نص أدبي
موكل متكامل، فهو يرى أن هذه الكلية،
أو هذه الوحدة الماطلة في الكلية النصية
تتكمّن في قصد المؤلف الذي يمت النص
برمته. ولعلنا عند هذه النقطة تحديداً

مقاصده بوجوده فقط، ويعمل لحسابه
الخاص، وهو لذلك ليس سوى خلق
يتجاوز خالقه. تماماً كما هو شأن
منقوتة "بيجماليون" الشهيرة.

وماهي نزعة هايدغرية أخرى تطل
برأسها على هذا الصعيد: إنها النزعة
التاريخية؛ فمعاني النص الأدبي لا
تستنفد أبداً مقاصد مؤلفه؛ إذ ثمة
دائماً معانٍ جديدة، يمكن أن تُرشد
منه. كلما عبر النص من سياق ثقافي
أو تاريخي إلى آخر، ربما لم يتوقعها
مؤلفه أو محاصروه على الإطلاق
(١٥).

ومن ثم، فدائرة غadamير التأويلية،
وعلى الرغم من استلهاها قضية الفهم
الهايدغرية في تميّتها الوجودي أساساً،
لها مسارها الخاص. إنها دائرة حوارية
في الدرجة الأولى، تتحقق عبر العلاقة
بين القارئ والنص، وموضوعها وهدفها
هما النص وليس الوجود أو النص الذي
يضمّني بنا إلى إدراك الوجود، كما لدى
هايدغر.

سري وعجيب بين النفوس،
ولأننا كمشاركة التشديد
من عندي في بلورة معنى
مشترك (١٢). وإذا ما
قَصَر غadamير هذه المشاركة
على النص والقارئ، فقد
غَيَّب عنها المؤلف تماماً.

القارئ يأتي إلى النص
مزوّداً بفهمه المسبق Fore
Sight، المكوّن نتيجة
أفاده الشخصية والزمانية
الخاصة؛ بوصفه "أنا" فاعلاً
يمتلك النص موروثاً لغوياً
واحداً، ومن ثم فهو لا يحل
النص بوصف هذا النص
كإننا عضواً مستقلاً، بل
مخاطباً في علاقة حوارية
تتحقق في وجودهما معاً
مخاطباً ومتكلماً يتأويان
المواقع، تبعاً لذلك، على
كل من القارئ والنص أن
يتحلى بانفتاح استقبالي،
في حوارهما الذي يقوم
على تداخل وتفاعل أخاق

كل منهما مع أفاق الآخر. ولعل ما هو
جدير بالذكر هو أن غadamير في تأويله
وهي إنشاء فلسفته التأويلية، ينكر المعنى
الثابت عبر العصور للنص الواحد، بما
أن هذا المعنى هو حاصل حوار متداخل
ومتفاعل بين النص والقارئ في زمن
ومكان محددين ووفق أفق شخصي
محدد (١٣). وتبعاً لذلك أيضاً، فمعنى
النص هو معناه في هذا الشرط دون
سواه؛ الشرط المتحقق ثانياً بوجودهما
معاً هو والقارئ.

ما من معنى مقصود يمتلك أحد
في النص، لا الشاعر ولا المفسر، بل
ثمة شيء ما موحى به في النص نفسه
خارج قصيدة أي منهما. إن التفسير
محدد في الوجود نفسه أكثر من كونه
نشاطاً أو قصداً معيّن. هذا ما يؤكد
غadamير (١٤).

نزعة وجودية هايدغرية متأصلة؛
فقصّد المؤلف ليس هو ما تلقاه في
النص الذي يمتلك قوته في كونه
موجوداً أولاً. إن الإبداع الحقيقي يخلق

من تناول هيرش علاقة النص التأويلية بمؤلفه، يمكن أن نتصلح مع تيري إينغتون T. Eagleton: ما الذي يمنح المؤلف من امتلاك مقاصد عديدة متناقضة: أي أن يكون قصده متناقضاً على المستوى الذاتي وهذا ما لم يأخذه هيرش بالحسبان على ما يبدو(١).

وإذا ما كان هيرش يرفض رؤية غادامير إلى هذه القضية، متممياً في النهاية إلى رؤية شلايرماخر التي يفصل عنها قرابة قرن ونصف، تاركاً لنا أن نقرأ في ذلك استقطابين متباينين بوضوح في الهرمونيوطيا الغربية الحديثة، على الرغم من التلاوين التفسيرية الكبيرة المتباعدة التي تقوم في كل منهما: الاستقطاب الذي يتقضى قصصية المؤلف في النص، والاستقطاب الذي يعجب عن هذا المؤلف كل حقوق القصصية، فإنه يعضي في ذلك أساساً، مؤيداً وداعماً لما يسهل إليه النظر والتأويل الإيطالي إميليو بيتي E. Betti، من أن عمل التأويل هو أن نذكر ما فعله الآخر، أو فكر فيه، أو كتبه، وهكذا يكون علينا أن نفهم المادة المؤلفة وفقاً لنطقها الذاتي، وليس وفقاً لما نفرضه عليها؛ ذلك أن فعل التأويل معني بفعل الآخر وليس معنياً بفعل المؤول. إن هذه الأخيرة هي سبب التأويل وضمانته في آن، إنها الضرورة التي تقتضي الموضوعية وتجعلها قابلة للاحتمال والإمكانية. ومن مقتضيات الموضوعية الفصل الحاد بين قضية "المعنى" بوصفه ظاهرة تاريخية لا يمكن تفسيرها، وقضية "الدلالة" وارتباطها بالحقب المتعاقبة والمتباينة. فالعنى التاريخي شيء قابل للتحديد لدى بيتي، بينما تتغير الدلالة باستمرار(١٩). وغني عن القول: إن المعنى التاريخي في مطالعة "بيتّي" هو ما يكافئ تماماً المعنى اللفظي في مطالعة هيرش.

سؤال المصنف: هـ. البررة التأويلية الكبرى:

واجهت قصصية المؤلف بوصفه المرجع الأول والأخير لمنتجه (نصه) أكبر

هزائها مع بعض الممارسات والتطبيقات التأويلية في القرن العشرين بدءاً من إسهامات هايدغر وغادامير التي تقدّمت الإشارة إليها، حتى إسهامات نظريات الاستقبال وأكثرها تطرفاً "التشكيكية" Deconstruction. وإذا ما كانت عقلة هايدغر وغادامير من بعده قد أرست القصصية على حوار النص والقارئ مهمة دور مؤلف النص في معاني نصه، فقد أهضمت نظريات القراءة والاستقبال والتشكيكية على نحو خاص، المؤلف تبعاً لرؤية أكثر تطرفاً أنتجت واستلهمت عبارات ومقولات ذات وقع حاد وقاطع، من طراز: "موت المؤلف"، "القارئ هو المنتج الوحيد للمعنى"، "استعالة المعنى"، أو "انتشاره وتبائسه إلى ما لا نهاية"، وكل قراءة هي إساءة قراءة، وما شابه.

ريكور، شرط المعنى الثغور بين الكلام، والكاتبية:

يشير فيلسوف الوجود والزمان والسرور الفرنسي الشهير بول ريكور، في تمييزه بين النص والكلام، الذي يعضي فيه إلى أن النص هو كل خطاب تشيئة الكتابية: إلى أنه كان بالإمكان قول هذا الخطاب، لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقوله. بل إن النص يكون نصاً حقيقة حين لا ينحصر في كلام سابق، بل يدور مباشرة بالحروف ما يريد الخطاب قوله.

في العلاقة الجديدة: كتابة. قراءة، من هذا التمييز، تحل الكتابة محل

عندما يأخذ

النص مكان الكلام،

فحركة المرجعية

باتجاه الإشارة

تُعاصِر، ويفتقد

النص مرجعيته

التعبير والمتكلم، وتحل القراءة محل المخاطب. لكن هذه العلاقة ليست حالة خاصة لعلاقة: كلام. جواب: أي ليست علاقة تخطيب، وليست حالة حوار كما يذهب إلى ذلك غادامير، إنها علاقة من طبيعة أخرى، فالحوار بوصفه تبادل أسئلة وأجوبة غير موجود بين المؤلف والقارئ؛ ذلك أن التواصل غير قائم في مثل هذه العلاقة مادام القارئ غائباً عن الكتابة، وما دام الكاتب غائباً عن القراءة. هكذا ينتج النص احتياجاً مزدوجاً للقارئ والكاتب، فالقراءة تحل حيث لا مكان للحوار؛ وقراءة كتاب ما، هي النظر إلى مؤلفه كأنه ميت، بل إن العلاقة النموذجية تكون عندما يكون المؤلف ميتاً بالفعل، آنئذ لا يمكن للمؤلف أن يجيب أبداً. والنتاج هو قراءة عمله فقط (٢٠).

إن هذا التمييز المحوري هو القاعدة التي يبنى عليها ريكور بعد ذلك جملة من التمييزات الفرعية، تفصله كثيراً عن حواريات غادامير بين القارئ والنص، تصل بعلاقة النص بمؤلفه؛ فالكلام هو الذي يقوم على العلاقة الحوارية المباشرة مع مخاطب وليس النص. الكلام تبادل أسئلة وأجوبة بين حاضرين، يشغل فيه الوضع والمحيط والوسط الطرقي للخطاب موقعاً مهماً جداً. ولا يكون الخطاب دالاً تماماً إلا باعتبار هذا الوسط الطرقي، والإحالة على الواقع هي في النهاية، إحالة على هذا الوسط الطرقي تحديداً، الذي يمكن أن يشار إليه بـ "حول" المتكلمين، وعلى أية حال فإن تلصق الكلام بأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وضمانات المتكلمين، وأزمنة الأفعال وكل القرائن الإشارية والصوتية تساهم في ترسيخ الخطاب في الواقع الطرقي. لهذا يعضي المعنى المثالي لما نقول في الكلام المباشر، باتجاه المرجعية الواقعية.

أما عندما يأخذ النص مكان الكلام، فحركة المرجعية باتجاه الإشارة تُحاصر، ويفتقد النص مرجعيته، أو يؤجلها، وستكون بالضبط مهمة التأويل أن ينجح هذه المرجعية؛ فالتلصق يكون على الأقل في هذا الإرجاء الذي تؤجل



العمل الأدبي فقط، يتكشف المؤلف في تجانسه الكلي ويتناقض نفسه في تجليه سيريا، ويتجاوزها ويتحول، إنه إنسان آخر مختلف لا يكتب في شخصيته السابقة بل ينفي الواقع المحيط به أيضا، بتأثير التفاعلات التي تتجسد في نصه (٢٥).

واقعيًا، يهمل إيكو مقاصد المؤلف الحقيقي، ويحل محلها المؤلف النموذجي، أو الاستراتيجية النصية التي تتطلب القارئ النموذجي؛ فهذا القارئ الذي يقدِّم إيكو بين المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي، لا يفسح في المجال لاستضافة المؤلف الفعلي، مهما بدا أحيانًا وكأنه راغب في تذكر بعض حقوقه في معاني نصه؛ إذ سرعان ما يتصل من ثيمات تذكره، كلما وجد نفسه ينساق نحو ملاحظة اعتبارية ما تتصل به، كقوله في مناقشة حقوق قصيدته، فيما يتصل بتأويلات روايته: "كسم الورد" و"بندول فوك".

* أتمنى فقط أن يدرك الحاضرون، أنني أدرجت المؤلف الفعلي في هذه اللعبة لغرض واحد: هو القول بلا جدوى آراء المؤلف وناكيد حقوق النص (٢٦).

أو قوله في موقع آخر:

"ما بين قصيدة الكاتب صعبة الإدراك، وقصيدة القارئ، هناك القصيدة الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش" (٢٧).

إن اعتدال إيكو هو في النهاية اعتدال زلزل جدد، حين يكون على أعتابنا أن يأخذ بنظر الاعتبار، كي يجد لمصاحبة ما وسط برنامج التاويلي للمؤلف "المسكين"، الذي لا يتجاوز إيكو في تقديره إقرارًا موقع متواضع له في الخطاب الإبلاغي المبكر.

أما الدائرة التأويلية التي تأخذ حيزًا ما في تحليل آلية التأويل لديه، فهي تزد في مدد ترفيعه، بأن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببناؤه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل، من خلال

تفبيب المؤلف الحقيقي عن منطوقه، فإن هذا الاعتدال يقتصر على حقل التواصل الهومي، أي حقل الكلام ولا يطاول النص؛ أي ما هو مثبت بالكاتب وفقًا لتمييز بول ريكور السابق بين الكلام والنص؛ فهو يؤكد أن النص المكتوب لتداول القراء لا يمكن تأويله وفق مقاصد مؤلفه، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتصل بهؤلاء القراء وموروثهم اللغوي في قوله المرفقة والجمالية كافة. القراءة الصحيحة لدى إيكو تتطلب تفاعل مؤهلين: أحدهما يعود إلى النص، والآخر يعود إلى القارئ، وبغير تفاعل هذين المؤهلين لا يمكن التواثر على القراءة الصحيحة لأي نص (٢٣).

وعلى الرغم من أن إيكو يُعدُّ التعرف على قصد المؤلف الفعلي أمرًا لا أهمية له، فإنه يقر للمؤلف "المسكين". تبعًا لتعبيره هو نصه. بموقع ما في حالات معينة داخل سيروية الإبلاغ، يندو معها التصرف على نوايا المتكلم في غاية الأهمية. ويبين أن مساحة هذه النوايا، أو القصيدة التي تحيل على الناطق لا تتجاوز كثيرًا التواصل الحوارية المبكر؛ أي أن النص الإبداعي يبقى ممكن القصد الذي ينتج مؤلفه النموذجي وقارئه النموذجي أيضًا، المؤلف النموذجي الذي ليس سوى استراتيجية نصية في منظور إيكو (٢٤). وهو تمييز مشابه لتمييز جان ستاروبنسكي J.Starobinski الذي سبقه بمقود زمنية، والذي ينهب فيه إلى أن المؤلف داخل عمله الأدبي يختلف عنه بوصفه داخل سياقه السيري العام. داخل

فيه المرجعية. خارج العالم، أو... بلا عالم؛ وهذا ما يتيح له حرية التفاعل مع النصوص الأخرى، التي حلت محل الواقع الظرفي الذي يشير إليه الكلام المباشر. وعندما تحاصر حركة مرجعية الإشارة من طرف النص: تكف الكلمات عن الفناء في الأشياء؛ فتعسي كلمات لذاتها.

ويلفت ريكور في هذا السياق، إلى أن احتجاب العالم الظرفي في عالم النصوص، يمكن أن يكون ثامًا إلى درجة أن العالم نفسه، في حضارة الكتابة، لا يبقى هو ذلك العالم الذي تشير إليه ونص نتحدث. بل يُختزل إلى نفس تنثره الآثار الأدبية، هكذا نتكلم عن العالم الإغريقي أو العالم البيزنطي؛ إن الكلام يندو مخلوقًا أدبيًا، أو خيالًا أدبيًا بالآحري. (٢١).

اضطراب العلاقة هذا، بين النص وعالمه، هو مفتاح الاضطراب الذي يؤثر في العلاقة بين النص وذاتيته المؤلف والقارئ؛ إذ يظل المرء أنه يعرف من هو مؤلف نص ما، لأنه يشق منه مفهوم متكلم الكلام، أما في الحقيقة، فإن التحدث عن المتكلم ينفي عندما يحل النص مكان الكلام. على الأقل بمعنى التمييز الذاتي المباشر والفوري للمتكلم.

في هذه الحالة يؤسس المؤلف من طرف النص، والنص هو المكان الذي يأتي إليه المؤلف. لكنه يأتي إليه بصفة قارئ أول فحسب. هكذا يكون إبعاد المؤلف من طرف نصه الخاص ظاهرة القراءة الأساسية التي تطرح، دفعة واحدة، مجموع القضايا المتعلقة بعلاقات الشرح والتأويل، العلاقات التي تولد بمناسبة القراءة (٢٢).

إيكو، أو الاعتدال المتلصق:

على الرغم من اعتدال رؤية الروائي والمنظر السيميائي الإيطالي الشهير أمبرتو إيكو U.Eco، إلا ما بقيت بالرواية "التفكيكية" المتزامنة معها للمعنى وصلته بمقاصد المؤلف، وهو اعتدال يبرز في استنكاره. أحيانًا.

ما بين قصيدة الكاتب صعبة الإدراك، وقصيدة القارئ هناك القصيدة الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش

تجمل الجميل

هانز جيوخ جادامر

روبرت برناسكوني

د. سعيد توفيق



صحيح أن ديريدا هي اجتياحه التقويسي الكبير لكل الثوابت في الحضارة والثقافة الغربية، قد أشرع الباب على مصراعيه لإمكانات تأويلية تحمل بعض الشراء الدلالي أحياناً. لكنه، وعلى الرغم من بعض اشتراطاته الجزئية على المؤلفين، قد مضى بقضية المعنى في منظوره التفكيكي، إلى مسافات من الفوضى التأويلية التي تهدر التذخوم للمعارضة بأنواعها في الثقافة الإنسانية؛ فليس التأويل انزياحاً أبدياً، وليس النص سديماً يستطيع كل شخص إعادة تشكيكه على هواه، مهما بلغت بنا الثورة على المعاني المكرسة في حضارة الغرب أو سواها.

إن مشروع ديريدا التفكيكي في سؤال المعنى على الأقل لم ينزع القداسة عن بعض المعاني التقليدية، أو عن دعائم ومركبات الميتافيزيك المكرس كما يصرح دائماً، وكما سمي إلى ذلك بدأب فحصب، بل أحال كل معنى إلى هباء.

إنها عدمية مدسرة في النهاية، مهما هبل في ذكاء ديريدا النادر، أوفي اتساع آفاق مشروعه، أو هي نبيل مقاصد(٢٩).

سياث مفتوح للمواسم:

ليس الحراك الدائم للتأويلية الحديثة، أو للعمار التأويلي التاريخي في رحلة القصيدة ومطائنها، أو سواها من القضايا، حكراً عليها في التاريخ المعرفي بعمامة، والتقدي بخاصة، بل هو السمة الأكثر بروزاً في كل الرؤيات والنماذج والأيدولوجيات في القضايا كاهية: إنها طبيعة الحياة والعقل الإنساني بوصفه حياة، ومن ثم حراكاً دائماً.

ولعل هذا ما يدفع في حصيلته إلى

المذكورة وسواها، نظرياً وإجرائياً كل قوى الهدم المتوافرة في الفلسفة والنقد الغربيين الحديثين، في معي دؤوب إلى رفض كل صمتي، بوصفه في النهاية، ليس سوى تجلٍ للهيمنة الميتافيزيقية التي سادت الفكر الغربي تاريخياً، وتسليماً جديداً بالوالات اشتغالها وتأثيرها، وذلك وفقاً لمنظور يرى في تقويض مراكز الإحالة المعرفية بأنواعها، شرطاً أساسياً لتقويض الخطاب الفلسفي والتقدي لهذا الفكر وثوابته، وهو ما تجمله التفكيكية هدفه أهدافها.

إننا أمام نمط من عدمية الصالية (تميزاً من عدمية الموجبة لنييتشه Nietzsche ١٨٤٤-١٩٠٠م التي تسعى إلى إنتاج بدائل لما تقوضه) لا يعينها أساساً مقصد المؤلف ولا صلة المؤلف بهذا المقصد، ما دامت ترفض فكرة المعنى الثابت أساساً، وتحيله إلى انتشار وتناثر لا نهائين: فأي معنى ليس سوى ذرة في كون من المعاني، التي يمكن للنص أن يحيل على أحدها مع كل هارئ جديد له.

ما تتم صياغته بوصفه نتيجة لهذه الحركة، فما دام التعرف على الضدية النص هو التعرف على استراتيجية سيمنائية، فقد يتم ذلك أحياناً انطلاقاً من أمس أسلوبية متداولة: إن استماعاً مثلاً، إلى الجملة الابتدائية كان يا ما كان في قصة ما، سيجعلنا ندرك أننا في صدد حكاية خرافية، قارئها التودجي طفل أو رجل صيباني الميل... إلخ (٢٨).

قد يكون متاحاً القول الآن: إن إيكو لا يضيف جديداً إلى مفهوم الدائرة الهلديجري الذي يعضي بالمسار التأويلي من الفهم المسبق إلى الفهم الكلي والعكس، مع ضرورة التنبؤ بابتعاد إيكو عن كل الأشغال الوجودية التي تشكل هدف هايدغر الأكثر إلحاحاً.

ديريدا تهلج التفكي الأعظم:

مع "التفكيكية" Deconstruction وقطبها الأبرز الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا J. Derrida (١٩٢٠-٢٠٠٤م)، تكون رحلة التأويلية في البحث عن القصيدة قد وصلت أكثر محطاتها المسالطة لطرفها، هي نفي علاقة المعنى بالمؤلف، ذلك أن قضياً "التفكيكية" المحورية تحيل مجتمعة، ليس إلى نفي علاقة المعنى والتعاسه في صلبه بالمؤلف فحسب، بل إلى نفي إمكانية وجود معنى ثابت في أي نص.

كل قضياً منظومة التفكير التفكيكي المحورية تعضي بنا نحو هذه النتيجة: غياب مراكز الإحالة المعرفية... انتشار المعنى... اللعب الحر للدوال... الاختلاف والإرجاء... كل قراءة هي إسالة قراءة وكل تفسير هو إسالة تفسير... إلخ.

لقد جشعت المقولات التفكيكية



ابو غسان... والهداوس العصرية

د. سنده بيبي

على مخاطبة الطلبة باللغة الفصحى، وكان ينزعج كثيرا من اللحن باللغة، ويوم تقدمت له بطلب السماح بالتدريس في جامعة فيلادلفيا كتب لي موافق شرط ان تهتني باللغة وتقوم ما تخطي به، إذ كنت قد اخطأت في الكتاب الوجه له، ولكنه برغم كل ما من شأنه ان يفضي مدير المدرسة من عمل روتيني ومسلكات اليوم الدراسي كان بطيء الغضب، وظل قادرا على الاستماع الجميلة، فهو لا يحب المواجهة بل يفضل حل المصاعب بوقية، وهذا ما جعل الكل يشعر انه هو الذي يحل العقد رغم انها كثيرا ما كانت لا تنحل، ويصحبه هذا الرجل كان العمل مع توبيين ومثقفين كبار امثال اسعد عبدالرحمن ونوال حشيشو وديانا قنوع وغيرهم ومن زملاء الهيئة التدريسية الذين لا يقلون وزنا في الثقافة والمعرفة امثال خولة الذوباني ونوال السمرة ونوال الاسدي وسناء القاسم الاسمي وهسي الخضراء وهي السمرة وتيسر مكحل ولواء الرمحي، ورئيس مجلس الادارة آنذاك الكبير والطبيب العربي فيصل الخضراء كان فيصل ولا زال مهيبا ومحبا للناس وبرغم انه يبدو سريع الغضب، إلا أن قلبه قلب طفل وروح فارس.

كل هؤلاء من عاشوا تجربة النكبة او النكسة وتداعياتها وثاروا بها بحكم الموقع والجغرافيا أو الصاهرة مثلي أنا، لكنهم كانوا متجاوزين الحالة إلى ضرورة الاهتمام بصناعة المستقبل دون التخلي عن أهمية الانتماء لفضية الأمة.

كانت سنوات العصرية من اجمل اللحظات بالنسبة كقدام إلى عمان من الكرك، ولم تكن عمان مدينتي التي اقيمت بها مباشرة بعد الكرك، فانا خرجت من الكرك إلى المرق ثم دمشق بحكم دراستي عنها، ثم عمان بحكم توطي بها حتى اليوم، وحين دخلت عمان طالبا في الجامعة الأردنية في مرحلة الدكتوراه ومدرسا في مدرسة عمان الوطنية لم يطل بي الفهم فسرعان ما توطرت في العصرية وبناسها وطلمتها وفلسفتها غير الراحية حتى اليوم.

هذا ما الذي يجعلني اذكر حسام سويد ولا انسى ضحكته وحيه للحياة ولا انسى أولئك من ملأوا خير جارب العم من احمل لهم والمتجربة ولذاك للمعلم الكبير الامام حسام سويد ومن صاحبه معه وعلى راسهم أ. د اسعد عبدالرحمن وكل من كان قادرا على العطاء في ذلك الصرح التربوي العريق كل وفاء وشوق.

• كاتب وباحث ارمني
mohammad974@yahoo.com

ربما كان علي ان اكتب سطورى هذه قبل هذا الوقت عن حسام سويد الذي عرف باسم ابو غسان، لكن مزامنة الاوقات والامكنة احيانا ما يأتي الحديث عنها متأخرا، حتى وإن غادرت الروح للكان وحسام سويد رجل مربى فاضل اتحدر من فلسطين بعد النكبة منوها إلى سوريا التي نزع اليها الكثير من اللاجئين، وهناك درس في منطقة دير الزور في أواخر الاربعينيات وبداية الخمسينات

ذاك هو زمل النكبة وما فاضت به الارض من قصص لجوء لا تزال في الذاكرة، بعضها غامر وممازل قسم كبير منه في الصدور ولهم في قصة سويد أنه مع شرقا ليعضي التجربة الأهم في حياته في دولة الكويت في التعليم ليترقى في السلم الوظيفي حتى اصبح من كبار مفتشي التعليم في دولة الكويت التي تميز كثيرا للفلسطينيين في معركة بناء الدولة

بقي سويد في الكويت حتى شرع "الرقيب صدام حسين" استعادة ما قرر انه جزء من العراق فاحتل الكويت بدون حق، وكان على سويد مرة أخرى أن يواجه الرجل، في عمره السبعيني، ليجتهد إلى عمان التي ربما لم يتصور أن يأتي اليها بعد أن توزع الأبناء بين عواصم الدنيا للعمل والعلم في تلك الظروف عاد ابو غسان ليختار عمان محل إقامة له، ولينهب من جيبه للتربية والتعليم فكان لي ان اراه اول شخص في المدارس العصرية التي ادين لها بكثير من الود والحب واحترام التجربة.

في شهر نيسان عام ١٩٩٩ ذهبت لالقاء عقد التدريس واستقبلني سويد في مكتبه، وكان آنذاك مسؤولا عن شؤون العاملين قبل ان يصبح مديرا للمرحلة الثانوية ومن ثم مديرا عاما، وظل حتى مرض ثم توفاه الله

ما يجعلني احاول استعادة سيرة الراحل للمعلم سويد، هو سهولة اعتياد الغياب والفقد، وقيل اسبوع كنا مشغولين بتأجيل اللوائح الفلسطينية نقولا زيادة تذكرت حسام سويد الذي يقارب جبل زيادة وما عائلته هذا الجيل من كوارث وما شهدوه من هزائم، ومع ذلك لم يفقدوا الأمل في ان ثمة مستقبلا يحتاج منا ان نكون مستعدين له، ونترامن الاستعادة مع رغبة المدارس العصرية باستنكار النكبة مجددا، وقد وعدتنا هذه المؤسسة ان تكون دوما حاضرة متجاوزة دور المدرسة التقليدي إلى دور صناعة شخصية الطالب والاهتمام بثرات وقضايا الحال.

مع حسام سويد تعلمنا احترام اللغة العربية اكثر وكان يصير

يقوم به في هذا الصدد، فلاعتراف الذي يتبناه المشهد الأدبي والثقافي بشأن هذا المنتج من خلال وضعه في حقل النقد يعدّ تزكية يمكن اعتمادها والاستناد إليها في هذا السبيل.

إذا ما حاولنا ابتداءً أن نتخصّص رؤية الريبيعي للعمل الأدبي عموماً وأدبه خصوصاً، فقد يكون بوسعنا التوقف عند إشارات معينة يمكن اعتمادها ركائز تمنحنا قدراً معيناً من سلامة التوصيف وصلاحيته.

يصف الريبيعي حلمه الذي إدركه في وقت مبكر في أن يصبح كاتباً لقد مرّفت ما أريد منذ فترة مبكرة وهو أن أكون كاتباً فلم أهادن ولم أرضخ^(١)، وحملته هذا الإدراك المبكر مسؤولية ذاتية أخلاقية خلقت بعلمه إلى أمام بعيدة في قوله الجازم "لنم أرضخ ولم أهادن"، تعبيراً عن فهمه للأخلاقيات المركزية التي تهيمن على هذا الفضاء النومي من فضاضات الحياة، وعلى هذه المهنة الخطرة إذا صنع أن نمّتها مهنة.

ولا شك في أن إدراك هذه الحقيقة مبكراً من شأنه أن يحدد مساراً نوعياً صحيحاً للعملية الأدبية، ويضع الأديب الكاتب في قلب المعركة مباشرة ومن دون وسائط ولا مقدمات ولا حسابات تجارية في الربيع والخسارة.

ويمكننا في هذا السياق أن نعاين هذه القضية بوصفها قضية جوهرية تطوي على رؤية نقدية ابتدائية، يمكن لصاحبها - إذا ما نجح في تبني موقفها على نحو صادق وصحيح - أن يكون قريباً من فضاء النقد بمعناه الشمولي الواسع.

في إشارة دالة ثانية يعبر الريبيعي عن رؤية أخرى لا تقل أهمية عن الرؤية الأولى في رسم

الريبيعي ناقدًا

من النقد الرئوي إلى النقد الثقافي

د. فائق عبد الجبار موداد

يمكن أن نعاين القاص والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي بوصفه ناقدًا؟ قد يثير الأمر الكثير من الانتباه والتحفظ والتعصب والتدقيق، لأن الأمر ينطوي على قدر من المجازفة بحسب

المنظورات التقليدية التي يمكن بواسطتها أن نصف مبدعاً ما بالناقد، إذ إن الشروط التي يجب توافرها في هذا السياق ليست سهلة ولا بسيطة بحيث يكون الإطلاق مجانياً وغير محسوب.

لعلنا يجب أن نمانح أولاً إنتاجه الأدبي الذي يمكن أن يصنّف أكاديمياً وعلمياً وأصطلاحياً في حقل "النقد الأدبي"، على مستوى الكمّ ثم بعد ذلك على مستوى النوع بوصفهما مستويين ضروريين لتقدير الحالة وتصنيفها.

ونعاين أيضاً صدى هذا المنجز في المشهد النقدي الأدبي ومدى اتفاق المشتغلين في هذا الحقل على وضعه في حقل النقد، فضلاً عن رؤية الكاتب الذاتية وتصنيفه للعمل الذي



لذا يوصف الريبيعي بأنه "ناقد متعمد له أسلوبه وله لفته المحببة والجميلة التي يتحدث فيها عن العمل الأدبي الذي يشده وينجذب إليه، ويجد رغبة ومتعة في التواصل معه، يثق في حركة أصابعه حتى الهوس ولا يستسلم أبدا لإغراء الكلمات الرنانة في العمل الأدبي الذي يقرأ، لأنه يتجاوز ذلك بمهارة وحكمة عالية إلى العمق، إلى الفكرة، إلى الدوي الملقى الذي يعثه العمل الأدبي" (٥).

وإذا كان لا بدّ لقارئ الريبيعي بوصفه ناقداً من أن يضع له تصنيفاً نقدياً محدداً في ضوء التصنيفات المعروفة والمداولية في إطار الدرس النقدي الحديث، فإن التصور العام يتجه إلى النظر إلى الريبيعي على أنه "نيس ناقد أكاديمي ولا منهجي ولا منظر، وإنما هو ناقد رؤيوي بائتمان" (٦).

وعلياً أن ندرك بأن الناقد الرؤيوي (بامتياز) الذي حصل الريبيعي هنا على لقبه لا يقل شأناً عن أي ناقد أكاديمي أو منهجي أو منظر، إن لم يتفوق عليهم في درجة تحقيق الفائدة الأعم والأشمل مما يقدمه تحت عنوان كتابة نقدية، بوصف أن التقويم على الأساس الرؤيوي ينأى بالعمل النقدي عن النظريات والمنهجيات التي قد تحيل العمل النقدي أحياناً إلى الفاغز، ولا تقدم فائدة كبيرة في إطار تحقيق مقروئية عالية للعمل الأدبي المنقود حيث يكون ذلك هدف المجمع والناقد معاً.

وغالباً ما يدلّي الريبيعي برأيه في مناسبات كثيرة في هذا المضمار لرسم لمحة نقدية وجهة معينة وأسلوبية معينة تقوم على فهمه الخاص لها، ويقوده ذلك أحياناً إلى نقد الكثير من التصورات التي تحسب على الجهد النقدي، لكنها لا تمت في رأيه صلة بذكر المفهوم النقد وطبيعته ومهمته ووظيفته، فوجهه نقد للناقد الإيديولوجي الذي "يقبس الكتابات مسطرة أيدولوجيا الناقد وما حاد عنها أو خرج عليها حق عليه الرجم"

تساويف التجربة النقدية للريبيعي على جملة مستويات يستند قسم منها إلى مرجعياته الإبداعية والقسم الآخر على رؤيته الشخصية الفاعلة

تعاملي مع ما أقرأ، وما أدونه من آراء وأحكام وليدة فاعلة تامة، ولا تخضع إلا لمزاجي واختياري بعيداً عن أي ابتزاز من ابتزازات ميليشيات الأدب المنتشرة على وجه أدبنا العربي كالنيور والمشوثة لصفاته المطلوب" (٤)، ولا شك في أن هذا الكلام يحيل أول ما يحيل في إطار تحديد الرؤية المنهجية إلى المنهج الانطباعي التذوقي، لكنه يربط ذلك بالمزاج والاختيار الحر الذي من شأنه أن يؤدّد خصوصية لتعامله مع ما يقرأ.

يذهب أكثر من فحص تجربة الريبيعي النقدية إلى أنه يتمتع بلغة نقدية صافية قريبة إلى القلب وبמידة عن الفضلكات النقدية، تخضع لأسلوب واضح ومميز نابع من حبه للعمل الذي ينقده وإعجابه به وانشداده إليه، ولا شك في أن حبه وانشداده لأي عمل لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يأتي باعتباطاً، إذ هو وليد معرفة عميقة بطبيعة الفعاليات الجوهرية السرية التي يبنّي عليها العمل الأدبي، فهو صارف بالأسرار ومطلع على الخبايا بوصفه مبدعاً في كل الحقول التي يتناول الأعمال فيها.

ومن هنا تأتي قراءاته على قدر كبير من الأهمية والفاعلية والفائدة، إذ هو يقرأ العمل بدلالة عمله المشابه، فهو يقرأ الرواية التي يشتغل عليها بدلالة روايته هو، وكذلك القصة والقصيدة والكتاب النقدي أو الثقافي أو ما شابه.

الوعي الأول لمهمة الكتابة بالنقدي، فيصنف كيمياء الكتابة لديه على هذا النحو: "إننا كاتب نسنه تجاربه، ورحيقه رؤيته، ومداذه رؤيته" (٧)، إذ يfokus عميقاً في باطنية روحه المبدعة ليستجلبها استجلاً فاحصاً، ويضغط على مسارات مركزية في خصوصية الكاتب، وهويته التي من دونها يصبح أدبه كذباً وتصنعاً وتلفيقاً، وهي خاصية نقدية إذا أخذت ضمن الفهم الأشمل للمهمة النقدية داخل مظانها الأصلية وأسمائها الكتابية ذات المرجعية الحيوية المتماثلة.

لم يصّر الريبيعي تصريحاً واضحاً معتمداً كونه ناقداً على النحو الذي يمكن استقراره منجزه النقدي على هذا الأساس، وهو فيما يبدو حذر في هذا الشأن الذي ربما قد يثير حساسية ما على أصعدة معينة، إلا أنه يمضي في هذا السبيل من دون هواده ومن دون توقّف باستمرارية تتمم عن أن جهداً بهذا الكم وبهذه الحماسة لا يمكن إغفاله أو إهماله أو المرور من فوقه من دون مابنته مابنة صحيحة ومسؤولة.

تتوافر التجربة النقدية للريبيعي بحسب من تابع هذه التجربة وقراها على جملة مستويات يستند قسم منها إلى مرجعياته الإبداعية، ويقوم القسم الآخر على رؤيته الشخصية الفاعلة، ويتجه القسم الثالث إلى الأخذ بيد القراء الذين لا تتاح لهم فرصة الحصول على أعمال أدبية جيدة ولا فرصة الانتباه إلى قيمتها، إذ "يستعين الريبيعي بخبرته الخاصة وتجربته الإبداعية المتوقعة للخروج من الأعمال التي يقرأها بالانطباعات ذكية ومترنزة ترتقي إلى المواقف النقدية الواضحة إضافة إلى كونها أداة تشبيه جلية وجديرة بالقراءة والتعليل" (٨)، من أجل تحقيق أكثر من هدف أدبي وجمالي وتداولي.

وفي إطار توصيف الرؤية المنهجية التي ينهض عليها عمل الريبيعي النقدي نراه يصوّر بتحديد معين يصف على نحو دقيق هذه الرؤية بقوله: "إنني أعتمد على ذاتي في



المشرقي. يكتسب أهمية كبيرة.

بالنظر إلى أن الربيعي تناول في نقده في هذا الكتاب مدونات إبداعية متنوعة في الأدب المغربي الحديث، فيحسن بنا أن نصف قراءتنا للكتاب على هذا الأساس تمهيدا لإعطاء تصور للطبيعة الرؤيوية والثقافية التي اشتمل عليه نقده في هذا الكتاب، ومن أجل توفير منهجية مناسبة للخصص والتناول والقراءة.

نقد المدونة السردية

تعدّ المدونة السردية المغربية في الراهن الثقافي والإبداعي العربي من أخصب المدونات في الساحة الثقافية المغربية، نتيجة للانصراف الواسع والعميق نحو السرديات نقداً، وكتابةً، وربما كان التوجه نحو المنطقة السردية في السياق النقدي، ترجمة، وكتابةً، الأثر الأبلغ في تشجيع التوجه الإبداعي، الذي انتفض عليه كتاب السرد المغاربة انتفاحاً كبيراً جداً هو بحاجة إلى موجة نقدية كاملة لإمكانية فحصه وقراءته، ووضعه في المكان الذي يستحق تحت سماء السردود العربية الحديثة.

ومن هنا تأتي أهمية كتاب الربيعي الذي يأتي على مجموعة منتقاة بعناية من النتاج السردى المغربي الحديث، قارئاً ومحللاً ومفسراً في إطار رؤية عامة وشاملة ينم عن قراءة فيها من الحب والمسؤولية والخبرة والتجربة الشيء الكثير.

يتناول أولاً رواية "شروخ في المرايا" لعبد الكريم غلاب بعنوان دال هو "الأسئلة التي تقود إلى الأسئلة"، ويعد استطلاع ضروري لعالم الرواية يقوم به الربيعي يتجه إلى الميزة المركزية التي تميزت بها هذه الرواية.

يرى الربيعي أن أهم ميزة ضنية توفقت في هذه الرواية هي الحوار، ويصفه بأنه "حوار مشدود ومحكم، فاعل ومؤثر، هل أقول إن عبد الكريم غلاب وأنا أحد الذين دأبوا تجاربه الروائية بشكل خاص قد أضاف إلى

النقد الذي يمارسه الربيعي يقع ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي

من أي إشكال منهجي وهو يتناول العمل الأدبي الذي يسمى إلى قراءته قراءة نقدية خاصة، يستخدم فيها جملة من المكونات والمرجعيات والرؤى التي تستهدف صناعة وظيفة مركزية يمتددا منهاجاً لعمله النقدي.

إن الكتب التي أصدرها الربيعي مما يمكن أن يصنف على أنه نقد أدبي منذ السبعينيات حتى الآن يشكل مكتبة نقدية مهمة، لا يمكن بأي حال من الأحوال صرف النظر عنها لأي سبب كان، إذ صدر كتابه "الشاطيء الجديد" بطبعته (١٠)، وصدر كتابه "أصوات وخطوات" بطبعته (١١)، وصدر له أيضاً كتاب "رؤى وظلال" (١٢)، كما صدر له كتاب "من النافذة إلى الأفق" (١٣)، وكتاب "من سומר إلى قرطاج" (١٤)، وكتاب جديد بعنوان "كتابات مسمارية على جدارية مغربية" (١٤)، ويعد للطبع كتاباً جديداً بعنوان "الفرس الآخر" (١٥).

سننتخب لدراستنا هذه كتاب الربيعي الجديد "كتابات مسمارية على جدارية مغربية" لأسباب عدة، منها أنه آخر نتاج نقدي له ويمكن أن يمثل رؤيته النقدية في أعلى مراحل نضجها، ثم طبيعة التنوّع النقدي للدهش الذي جاء عليه الكتاب إذ تناول معظم الأجناس الأدبية، وحتى النقدية والثقافية، مما يمنحه أهمية إضافية، فضلاً عن أن الأدب المغربي اليوم أصبح من أغنى وأخصب صور الأدب العربي الحديث، ولا شك في أن إلقاء الضوء النقدي عليه - ولا سيما بالنسبة للقارئ

(٧)، الذي ينتصر لحساب فكرته الإيديولوجية على حساب النص الذي يشتغل عليه، أو الظاهرة التي يفترض أنه يقوم بقراءتها أو تحليلها أو تأويلها ضمن السياقات النقدية المعروفة.

يقف الربيعي في إطار ذلك ملوياً عند القارئ الذي يعتقد أنه مسؤول عن إرشاده نحو الأعمال الجيدة التي تستحق القراءة، ويفتح له الكثير من المغالب التي قد لا يتمكن القارئ الاعتيادي من التوغل عميقاً فيها بحكم معرفته لأسرار اللعبة الأدبية.

ولعل ما أسهم به في هذا الإطار يمثل دليلاً ومرشداً للقارئ يقف حائراً أمام عشرات الكتب التي تضيقها عليه المطابع وتصر بها ريفوف المكتبات (٨)، ولا يمكنه ببساطة أن ينتخب ما هو مفيد وممتع من دون إرشاد الناقد، الذي يجب أن يأخذ بيد القارئ الاعتيادي في هذا السبيل، ويعوّل الربيعي كثيراً على هذه المهمة التي تعدّ من أولويات المسؤولية النقدية عند الناقد الحقيقي.

من هنا يتأكد لدينا أن النقد الذي يمارسه الربيعي يقع إذا ما شئنا النظر إليه ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي، على نحو عام وشمولي خارج نطاق التخصص المنهجي الصارم، على الرغم من أن النقد الثقافي أخذ الآن أبعاداً واسعة وعميقة ربما أكثر مما ينبغي، ولكن يمكن توصيفه على نحو عام بأنه النقد القائم "على مبدأ الكلية ومبدأ تعدد المستوي في العلاقات القائمة داخله، ويصبح الكشف عن كنه أي ثقافة رهنا بفحص الأدبي والاجتماعي والسياسي والديني بها، فصفاً نهض على رؤية العلاقة وكيفية تجليها في عدد من الرموز الأساسية" (٩).

إن الربيعي في نقده يأخذ كل هذه المسائل بنظر الاعتبار ويعوّل عليها في منهجه وفهمه أساساً للعملية النقدية ومستويات وظائفها، لذا يمكن القول استناداً إلى هذه الرؤية ويصرف النظر عما قلنا به بوضع نقد الربيعي بين الرؤيوي والثقافي، إن الربيعي يتحرق

منجزه الروائي الجديد والمهم في روايته هذه؟

والجواب: نعم، لقد فعل ذلك ووضع أمامنا هذا النص المفتي على أكثر من مستوى، نص لن لا يعرف غالب وتاريخه وخبرته يحسن بهذه الفورة الهادرة المحتجة الشاب التي تلقى فيه. إنه أمر يسجل لصالحه، بعد إنجازا له، فيقدر ما في هذا النص من حكمة ورؤية ووعي فيه هذا التفجر الذي يسحق ركاب السنوات ليعلم انبثاق غضب آخر في صحراء اليأس العربي الحزين (١٦).

يكون مقتضاً تماماً بفنية هذه الرواية ودرجة انتمائها إلى فن الرواية، إلا أنه يربط ذلك بالمنتج السابق المهم لغلاب في حقل الرواية.

يتعرّض الربيعة في تناوله للمجموعة القصصية الموسومة بـ "الغضب" للقاصة خنانة بنونة بعنوان دال على رؤية قومية عربية "الغضب" في الهم العربي، واصفاً في البداية الإشكالية المركزية التي يشغل عليها الأدب النسوي عموماً، وهي التمحور

هذا السياق من خلال نتيجته التي يقول فيها: "ومن هنا فإن في رواية خنانة بنونة هذه (الغضب والغضب) هناك بطاقة محورية تفرس حضورها على امتداد مساحة الرواية لتتسع بها ومن حولها جملة الأحداث" (١٩).

ويمضي في نقده للرواية اعتماداً على العنوان الذي اختاره لقراءته ليصف القدرة الاستشرافية للرواية بقوله: "وهكذا فإننا أمام رواية عربية لم تكف كاتبها بالتمرد على الواقع الفاسد بل إنها بشرت بالمستقبل المضي" (٢٠).

عبد الرحمن مجيد الربيعي

كتابات مسمارية على جدارية مغربية

٢٤ ٢٢ ٢١ ٢٠ ١٩ ١٨ ١٧ ١٦ ١٥ ١٤ ١٣ ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠

إذ يسعى الربيعة إلى الموازنة هنا بين المستوى السردي التقني والمستوى الثقافي والروائي للرواية، ويجعل العمل الروائي ضمن سياق تويري وثقافي لا تتوقف مهمته عند حدود الإمتاع حسب، بل يتكشف كما في هذه الرواية عن وظائف أخرى تدخل في صلب الحياة وإشكالياتها الإنسانية والحياتية.

ويتعرّض في السياق ذاته لرواية أخرى لمبدع الكرم غالب بعنوان "الشيخوخة الظلمة" من خلال إدراك مسبق لما يمكن أن ينتجه هذا الروائي، فالمعرفة المسبقة تمدّ من الدواعي المهمة للتوجه إلى منتج روائي معين لما توافرت عليه هذه المعرفة من ثقة بالمنتج، على النحو الذي يشكل فيه القارئ / الناقد أفق توقع سابق على عملية القراءة والفحص النقدي والمعاينة الرؤيوية.

يتحدث الربيعة عن هذه القضية فيما يتعلق بالرواية بالقول: "إن الشيخوخة الظلمة رواية بشكل أو آخر من روايتي كبير أنجز من قبل رواية (المعلم علي) التي أرخت لتاريخ الحركة العمالية المغربية ونضالاتها، ومضى بي حماسي للكتابة عنها" (١٧).

فالحماس الذي يتحدث عنه الربيعة جزء مهم من العملية النقدية التي يمكن أن تتمخض عن موقف عام، فهو قد لا

إذ هي على هذا الأساس من السرود التي لا تكتفي في إطار مشروعها الثقافي بتوجيه النقد وتربية الواقع الفاسد من أجل التغيير، بل تدعم هذه الرؤية بإضائة المستقبل وإنقاذ القارئ من منطقة اللاجسدي والتشويش التي يكتفي بعض الروائيين والقصاصين بإسقاط القارئ في أنونها، ومن هنا تتأكد قيمة الثقات الربيعة في نقده للمجموعة إلى هذه الصفة الجهورية التي تؤمن بإضاعة الأمل ورفض التثبيس.

يعاين الربيعة رواية "الريح الشتوية" لمبارك ربيع وهو يسأل سؤالاً نقدياً في عتبة عنوان قراءته عن مصدر الريح الشتوية هو "من أين تهب"، لتكون مدخلا صالحا للتوغل في أعماق الرواية والبحث عن مصادرها ومتابعتها وعلى من تهب أيضاً، في سياق فحص المسئلة الروائية التي تسمى إلى تكريسها.

ينذهب الربيعة إلى وصف هذه الرواية بأنها وثيقة، وهذا الوصف ينطوي على رأي نقدي ذي وجهين، سلبي وإيجابي، إلا أن الربيعة الناقد هنا لا يفصح عن ميله الواضح لأي من الوجهين ويكتفي بوصف الإشكالية التي قام عليها العمل، إذ يقول: "إن مبارك

حول الموضوع الأنثوي وقضاياها بقوله: "خنانة بنونة في روايتها هذه تتماثل مع الكثرات من كتابات القصصية التبريات حيث يختزن دوماً قصصهم بطلات من النساء، وليس الرجال، ولعل هذا متأت من كون المرأة أقرب إلى فهم مشاكل بنات جنسها من غيرها، ثم إن وضع المرأة العربية عموماً هو وضع ساذن ويصلح لأن يكون منطلقاً للبحوث وللأعمال الإبداعية أيضاً" (١٨).

ثم يخرج من ذلك وعلى أساسه إلى استنتاج فكرة البطولة الأنثوية داخل



زخرفاً: وهفتين عند روايتين له وثالثة أمام ذكرى رحيله.

الوقفه الأولى مع رواية "بيضة الديك" وهي تحت عنوان مكاني جواتي "عالم الدار البيضاء السفلي"، ويعاين الربيعي في هذه الرواية الشخصية التشكيلية التي اعتمدت عليها حيث وزّعها على أبواب كل باب لشخصية تتسلم مقاليد السرد، وينوّه الربيعي أن هذه التقنية الروائية ليست جديدة ولكن براعة زخرفاً ومهارته ودقة فهمه لشخصياته، فضلاً على قدرته النوعية في إدارة الحوار الذي كان أساساً في ترتيب الوضع الروائي داخل روايته ونجاحه في تأصيله، إذ يقول: "اختار زخرفاً لروايته بضغ شخصيات من خلالها قدم ما يريده في روايته التي وزّعها على أبواب ثمانية، كل باب تروي فيه إحدى الشخصيات للوقائع من خلال وجهة نظرها الخاصة، والأمر هنا لعبة تكنيكية أخشارها زخرفاً فنانة منه بأنه ومن خلالها يستطيع أن يقدم كل شخصية وفق أبعادها التي أرادها لها، على الرغم من أن هذا التكتيك بات مألوفاً جداً في الرواية العربية إثر تمرّنها عليها لأول مرة من خلال (الرابعة الاسكندرانية) للورنس داريل، ثم (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم، (ميرامار) لنجيب محفوظ،

(خمس أصوات) لقلب طعمة فزمران، وأعمال أخرى كثيرة. لكن زخرفاً صانع ماهر وخبير جداً في فهمه لشخصياته، لا من خلال السرد فقط بل من خلال الحوار الذي يديره بشكل عفوي وتصاعدي وعميق، وهذا أهم ما يؤشر لصالحه في روايته هذه" (٢٦).

أما الوقفة الثانية فكانت عند مستوى "الإضافة" في رواية زخرفاً "معاولة عيش" إذ يلمّح الربيعي أهم ملامحها الفنية بهذه الرؤية الدقيقة التي شخصّت ما استطاع زخرفاً أن

إلى تشخيص صفة أساسية أخرى في روايته هي الصفة الإيروتيكية بعد أن شاع هذا النمط الكتابي مؤخراً، فيحدد ذلك على هذا المستوى: "يمكن القول إن (السوق الداخلي) رواية (إيروتيكية) وربما هي إحدى الروايات القلائل في أدبنا العربي التي قالت ما أرادت قوله وأوصلت ما تريد إيصاله من دون الحذر من شيء، وإنها تستحق أن توصف بهذا الوصف من دون تردد" (٢٤).

ثم يضيف خاصية نقدية غاية في

ربيع في روايته (الريح الشتوية) قدم لنا وثيقة فنية مهمة عن تضالات الشعب المغربي ومقاومة حي فقير للاستعمار بكل الوسائل التي توصلت إليها أيدي أبنائه" (٢١).

لكنه لا يكفي بذلك بل يواصل توسيع رؤيته الوصفية للرواية بقوله: "إن هذا النوع من الروايات يجب أن يكتب، ووجوب كتابته هنا لا من أجل تميمه ولكن من أجل الموروث الروائي في هذا البلد أو ذلك جاسماً لكل الأشكال ولكل الاتجاهات" (٢٢)، على

النحو الذي يؤكد ضرورة مثل هذا النوع من الروايات لضمان التنوع التعبيري السردى عن هموم ومشكلات متعددة لا تقف عند صورة واحدة وأسلوب واحد وطريقة واحدة، بل تخضع للتنوع من أجل الديمقراطية الأشكال والأنواع.

أما رواية الروائي الأشهر مغربياً محمد شكري والموسومة بـ "السوق الداخلي"، فإن الربيعي يتناول بمفرد شكري هو "من ضفاف المسيرة إلى لجنها"، مؤكداً كما هو واضح من البنية العنوانية لقراءته أنه يحيل في قراءته للرواية على الصورة الذاتية، التي أشهر فيها شكري كما هو معروف بروايته الشهيرة "خبز الحافي" التي عدّها الكثير من النقاد نوعاً من الرواية السردية.

يمضي الربيعي في الانتماء إلى هذا الرأي الذي غلف معظم أعمال شكري حتى يصعد روايته الجديدة قائلاً: "يبدو أن محمد شكري لن يستطيع أن يبتعد عن سيرته الذاتية وتظل منهله الأول ومادته الأخيرة، ومن هنا فإن (السوق الداخلي) من الممكن أن تكون مجتزأة من (خبز الحافي) أو (زمن الأخطاء) ومن الممكن في حال كونه أن تدار إليهما أو تقرأ وكأنهما استمرار لهما" (٢٣).

ولا يكفي بهذا التوصيف بل يذهب



الأهمية تتعلّق بالطبيعة النصّية للرواية ودرجة صلتها وتعلّقها بقارئها، إذ يقول: "إن قارئ هذه الرواية لا يحاول أن يبحث عن أي تأويل خارج فعل النص المباشر، وثيقى متعته في أنّه يقرأ نصاً يتجاوز الكثير من المحدود" (٢٥)، ولا شك في أن هذه الرؤية النقدية الاستثنائية لدى الربيعي متأثرة من وعيه الكبير والمعمّق بالخواص الداخلية الباطنية لعمل الروائي.

يقف الربيع ثلاث وقفات عند الروائي والقاص المغربي الكبير محمد

لنبدأ الحكاية" التي يسعى إلى أن يربط فيها بين "شهرزاد الحكواتية" وملكية الحكواتية". وقد حقق منذ البدء نوعاً من التماس مع ألف ليلة وليلة في الدالين المؤلفين لغاية المفونة وهما "البدائية / الحكاية".

يذهب في مداخلته إلى فحص التميز والخصوصية التي تتمتع بها القاصة، لأن التميز هو الشرط الأساس لنجاح العمل في سياق كثرة الأسماء والنصوص، بحيث تصبح عملية البحث عن الصوت الخاص من الأولويات التي لا غنى عنها لأي مبدع، لكي يتمكن من فرض أنموذجه على المشهد الإبداعي بقوة التفرّد والخصوصية.

إذ يتمتع الريبيعي في قهراته للمجموعة "إن ملكية نجيب قاصة تجتهد كثيراً لتكتب قصة مختلفة من وجع العالم، عن البشر والهلال، ولا تبتذّر كلماتها بما لا يقرّر، وإن قرّره فلا يوصل شيئاً، كاتبة منتهية وهذا امتيازها الجميل" (٢١).

إن اجتهداها تجتهد كثيراً، واقتضاهما الشديد في لغة القصّ "لا تبتذّر كلماتها بما لا يقرّر"، وحساسيتها الإبداعية في إنجاز خطابها القصصي كاتبة منتهية، تعدّ في منظور الريبيعي النقدي خصائص توصية يمكن أن تضمن لها "امتيازها الجميل".

وفي قهراته الريبيعي لرواية "ديك الشمال" لـ أحمد الهادي يوجه سؤالاً نقدياً استقرازيّاً لمواجهة هذه المدونة السردية هو "هل الحياة خير صغير ياكل فيه كل واحد منا الآخر؟"، وتسمى قهراته للإجابة عليه في ضوء الإشكالية القرائية التي تحصل في عملية المواجهة مع الرواية، ويلخصها الريبيعي على هذا النحو "رواية الهادي هذه امتعيتني، ففيها من الأفضال والغاليق والأبواب الموصدة أكثر مما فيها من النوافذ وما قرائتي هذه إلا محاولة مني لفك بعض طلاسمها ولعلي وفقت في شيء، ومع إيماني بأن هناك تعتمها مقصوداً من الكاتب في

إلا أن الرواية الثانية تأخذ مساقاً آخر يختلف عن الرواية الأولى تماماً، يتناولها الريبيعي تحت عنوان "ماذا هذه الإنعطافة في "المظاهرة"، والسؤال هنا سؤال نقدي صرف من أجل الوصول إلى تفسير لهذا التحول الكبير الذي حصل بين الروائيتين، على الصعيد الفني السردى والموضوعي الفكري.

لكن الريبيعي مع كل ذلك لا يعلن وقوفه ضد العمل من هذا المنطلق، بل يعبر عن فكرته بإزاء الرؤية التجريبية التي اتطورت عليها الرواية بقوله: "إنه (يقصّ) علينا بكل ما منعه كلمة (قصّ) من سرد حكاية معينة مثيرة للاهتمام والفضول لدرجة أن القص يكاد يكون الهم الأساس للكاتب في قصصه هذه، أما همومه الأولى في اللغة والبناء والخلط بين الأنواع الأدبية فكلها أمور قد اختفت، ولأكثر دقة وأقول (تراجعت) بالرغم من أنني لست ضد هذا كله طالما أنه ولید حاجة معينة أو حتى (نزوة) طرقت رأس الكاتب ليس للمبدعي فقط بل وكل كاتب آخر أيضاً" (٢٠).

إذ يعطي للنزوة الإبداعية دوراً مهماً في إنتاج أعمال مبهرّة أحياناً حين تأتي بفعل حاجة إبداعية تتولد من رحم العمل وضروراته.

وفي مداخلته نقديّة يستعيد الريبيعي على نحو ما حكايات ألف ليلة وليلة في مجموعة قصصية للقاصة ملكية نجيب، وعنوان المداخلّة "شهرزاد مغربية تقول

يضيفه إلى منجزه الروائي قائلاً: "محاولة عيش رواية غير متكلفة، بسيطة وصافية وشخصياتها مرسومة بدقة، وعالمها قاس وحزين، وهي تأكيد لمصنوع روائي طموح ما زلنا نأمل منه الكثير" (٢٧).

ويذهب في الوقفة الثالثة الموسومة بـ "محمد زفراف راحنا الجميل" إلى تأكيد خلاصة نقدية لكل المنجز الروائي الذي تركه زفراف، وهو تأكيد يتمّ عن سعة اطلاع نوعي على منجز زفراف وقدرة على تحليل موقعه في هذا النمط الروائي الخاص ضمن مساحة المشهد الروائي العربي: لقد رسّخ زفراف نمطاً من الرواية العربية هي الرواية القصيرة وأحياناً القصة الطويلة التي تظل في حدود سبعين إلى تسعين صفحة من القطع المتوسط، وقد أخلص لهذه الروايات وتقرّر، بأنه كاتبها الوحيد في الوطن العربي" (٢٨).

وتناول الريبيعي بعد ذلك للخاص والروائي أحمد المديني روايتين هما "الجنّازة" و"المظاهرة"، وعنون مداخلته النقدية بشأن رواية "الجنّازة" بعنوان ثنائي متناقض هو "الطموح والحصاد"، وعبر عن رؤيته النقدية القائمة على الانفتاح في تلقّي الأعمال ذات المنحى القرائي والهوية الكتابية العربية المغربية، واصفاً رواية الجنّازة بكونها "رواية الخروج واللامألوف والغريبة، إنها نص مفتوح على كل مجالات الإبداع، اعتمد فيها على منطلقات كثيرة لثلاثي جديدة: التوثيق، الشعر، التراث، السيناريو، القص، والأهم أن كل هذا تم بهوية كتابية عربية أولاً، ومغربية ثانياً" (٢٩).

ولعلّ الرؤية النقدية التي يتبنّاها الريبيعي لا تقف على الضد من التجارب الجديدة مهما كانت غريبة وصادمة للسائد الأدبي، لأنه يدوّل على النتائج، فإذا كانت التجربة أصيلة فإنها تستجيب وإذا كانت طارئة فإنها تسقط، وبالتالي فإن منح الفرصة للتجربة لكي تعبر عن نفسها إنما يتمّ عن وعي نقدي متقدم.

الرؤية النقدية عند الكاتب التي يتبنّاها لا تقف على الضد من التجارب الجديدة مهما كانت غريبة وصادمة

كاتبا روائيا وقصصيا مدركا لأسرار هذا النوع من الكتابة، والمجال الثقافي الذي يمكن فلسفة الريفي في فهم الأشياء استناداً إلى قيمتها الإنسانية، ودرجة اتصالها بالقضايا التي تشغل الإنسان وتوجه إنتاجه الأدبي على نحو ما.

نقد المدونة الشعرية

تحفل المدونة الشعرية المغربية بفن وثراء عميق واسع لا يقل شأنًا عن المدونة السردية بأي حال من الأحوال، على الرغم من أن عيون الشعراء المغاربة عموماً ما زالت تتطلع إلى المنجز النوعي لمرماتهم المشاركة، إلا أنهم طوّروا نموذجهم الشعري كثيراً وراحوا ينافسونه زملاءهم في المشرق، ولم يعد التفوق الشعري حكراً على شعراء المشرق إذ أصبح لشعراء المغرب نموذجهم الشعري الخاص، بكل ما ينطوي عليه ذلك من خصوصية الحديث، سواء في المغرب أو البلدان المغاربية الأخرى.

لذا فإن مداخلات الريفي في المدونة الشعرية المغربية في هذا الكتاب لها ما يبررها تماماً، ولا سيما أن القارئ المشرقي، إن صح هذا التوصيف، ما زال بعيداً عن إدراك القيمة الإبداعية التي وصل إليها النص الشعري المغربي الحديث، سواء في المغرب أو البلدان المغاربية الأخرى.

من هنا تتأكد قيمة ما قدمه لنا الريفي في هذا المجال وهو يباين ويفصح نقدياً تجارب شعرية مغربية لها من التميز والخصوصية الشيء الكثير، وسعى في ذلك أن يتوخى في التجارب التي يتناولها على صعيد الأجيال والروى والتجارب، وبصورة لا تخرج كثيراً عن رؤيته في تناول المدونة السردية، إذ ظل هاجساً الشعري كونه يمارس كتابة الشعر أيضاً فعلاً في هذا السياق.

يتناول الريفي في أول معالجة نقدية له ديوان "مأثبات" لحمد الأشمري، ويعتونها بـ "التشكيكي والشعري في

مداخلات الريفي

في المدونة الشعرية

المغربية لها ما

يبررها ولا سيما أن

القارئ المشرقي ما

زال بعيداً عن إدراك

القيمة الإبداعية

للتصوص المذكورة

له جزء ذلك، بحيث تحول نقد الريفي إلى نقد تحليلي فني وجمالي من جهة، وتحريضي وتشجيعي سائد لمواصلة الطريق الإبداعي من جهة أخرى.

ويتناول أخيراً في سياق نقد المدونة السردية المغربية رواية بهاء الدين الطود الموسومة بـ "البعيدون"، ويضع لمداخلته عنواناً طباقياً هو "القريبون... البعيدون" يحقق فيه بلاغة عنوانية يمكن أن تصف شيئاً من أجواء الرواية وعولمها.

استطرد الريفي في تقديمها طويلاً لغناها وخصبها، فهي رواية تتطوي في نظر الريفي النقدي على ثراء ثقافي هائل تمكن الروائي من توظيفه وتشكيله من دون أي إخلال بالبنية الفنية والمردية للرواية.

ويقول في هذا الصدد واصفاً عالم الرواية إن "رواية البعيدون تمكس ثقافة عالية لكتابتها، في الموسيقى والفن التشكيكي والأدب، ومن القادر جداً أن نقرأ عملاً روائياً يقدم لنا عمقا ثقافياً ومعرفة واسعة بتقائمه في من صلب العمل نفسه من دون أي (تعالم) على القارئ أو (تعالم) عليه" (٣٤).

تكشف قراءة الريفي للمدونة السردية "الروائية والقصصية" المغربية في كتابه هذا عن مسارات نقدية متنوعة لم تقف عند حاجز معين أو تصنيف محدد، وتردد فضائوه النقدي بين المجال الرويوي الناتج من معرفته وحساسيته السردية الخاصة، بوصفه

كل عمل إبداعي متفوق. كما وضعت أمام رواية مغربية مختلفة ضمن تمدد الأصوات الذي عرفناه فيها، وفي هذا إثراء لهذا الفن الإبداعي المستقبلي، الرواية الذي يعمل أشقاؤنا المغاربة على إثرائه بنصوصهم ودراساتهم الرائدة" (٣٣).

إذ وضعها في سياق الأعمال الروائية التي تشغل على التمتع والإبهام والغفوس من أجل تحقيق غايات فنية معينة، وعلى الرغم مما يبدو على رؤية الريفي النقدية من انفتاح وتحريش بشأن كل التجارب الجديدة الخارقة للمألوف الروائي، إلا أنه هنا لا يخفي قلقه أحياناً من أن بعض مفاصل الرواية قد لا تصل إلى القارئ بسهولة، ولا سيما حين يبلغ الغفوس درجة من الاستغلاق الذي قد يؤثر على تداولية الرواية وتواصلية، مما قد ينعكس سلباً على قيمتها الإبداعية، وهي خشية نقدية ضرورية تدل في سياق المجال الرويوي والثقافي النقدي الذي يتميز به الخطاب النقدي عند.

يعد الريفي مرة أخرى إلى مجال السرد الأنثوي ليحدث عن كاتبة شابة تكتب قصصاً جريئة صامدة وتدعى فدوى مساط، ويضع لمداخلته عنواناً هو "شيء من الألم وكثير من الجراءة" ليخلق نوعاً من الموازنة بين دالي "الألم" والجرأة"، تعبيرا عن مستوى الجراءة في كتابتها وقد تضرعت لردود فعل سلبية كثيرة من المؤسسة المعادية لكل جديد وصريح وجريء أنثوي.

يقول الريفي في مداخلته النقدية التشجيعية "هذه كاتبة واعدة جداً، وما وفوق الطويل أمام مجموعتها البكر إلا احتفاء بها لتكتب وتواصل ولا تخشى أي معوق ما دامت تشرع بمسكن من حرائق الذات وأوجاعها جسد زماننا المتكسر هذا. أقول (تشرع بمسكن) ولم أقل تخط بقلم وملمت مبالغا" (٣٣).

ولعله في إيجاد علاقة تأثيرية بين "العلم" والسكن هنا يوضح تماماً حجم الجراءة التي كتبت بها فدوى قصصها، وحجم النقد والتجريح الذي تضرعت



بأنها قصائد يومية، وهذا ما نجده عند عديد الشعراء العرب.... ولكن الأسر الثاني هو أن قصيدة محمود عبد الفتى ليست كذلك، إنها تعطي في باطنها غير ما تعلنه في عنوانها، إنها أقرب إلى (السريالية) وإبقاء جانب من دلالاتها في العتمة حتى لا تظهر كلها مرة واحدة، وبالتالي لا تقول شيئاً أبعد مما تقصص عنه كلماتها. كما أن في قصيدته إضافة إلى الأمرين اللذين اشرنا إليهما غنائية واضحة، شفافة، هي جزء من بنيتها وليست مفتحة عليها. (٢٧).

ويأخذ رأيهم بعد استطلاع نماذج مهمة من تجربته هذه استطلاعاً تقديراً قائلين: "إن تجربة حسن نجمي في هذين الديوانين المتجاورين في كتاب واحد اعتبرها على غاية من الأهمية في زمن اليهب الشعري وارتباك الحياة العربية كلها، وهذا أعيد ما قلته عن قصيدة النثر المغاربية بالرغم من تأثراتها الأولى بالتجربة اللبنانية لكون هذه التجربة شكلت ما يشبه (المحفز) لشعراء قصيدة النثر العرب، إلا أنها بدأت تبعث عن مرجعياتها الخاصة لتشكّل تقرّدها واختلافها" (٣٦).

مأثبات الأسعري، في محاولة منه لتحليل العلاقة الجدلية بين التشكيلي والشعري حيث إن الأسعري يمارس الفنون معاً، ولا شك في أن كل فن من الفنون له تأثير على الآخر.

يصف الريبي الشاعر والرسام الأسعري بأنه شاعر يعرف أسرار الكلمة وقتان يعرف أسرار اللون في الوقت نفسه، واستادا إلى هذه المعرفة بطبيعة أسرار كل من الفنون وطبيعة توظيف التشكيلي في الشعري قد كان كل قصيدة عند محمد الأسعري لوحة، أو كأن كل لوحة من مأثباته قصيدة، هناك هذا التداخل والتوحد ما بين الرسم والشعر. وما الكلمات إلا خطوط أو ضربات من ريشة تحمل اللون المختار الذي لا يوضع إلا في مكانه، هناك رسامون تأخذهم الألوان فيراكمونها حتى تصبح شفافيتها، وهناك شعراء تصادروهم الكلمات ويسرعهم إيقاعها فيزجون بها على الورق فإذا هي مجرد تراجم ألفاظ وكلمات. الأسعري دقيق ومقتّر. (٣٥).

وهو توصيف نقدي دقيق وعارف بعنسية هذا النوع من التداخل والاستمارة بين الشعر والرسم، وكيف يمكن أن يوظف التشكيلي في الشعري بشكل ناجح يفيد فيه الشاعر من طاقات الفنون التشكيلية، من أجل مضاعفة طاقة الشعرية في القصيدة وضخها بمكثات جديدة تدعم هذه الشعرية جمالياً وتعبيرية.

يفحص بعد ذلك تجربة الشاعر حسن نجمي في ديوانين ضمّهما كتاب واحد، ويضع لقراءته عنواناً هو "بين مستحبات" حسن نجمي وأبديته الصنيرة، ويعدّ تجربة حسن نجمي من التجارب المهمة في قصيدة النثر على مستوى تجربة قصيدة النثر العربية، إذ تمثل نموذجاً راقياً لقصيدة النثر المغاربية.

حدث هذا في ليلة تونسية



ولا شك في أن هذه الموصفات التي تجلت في وجود أثر من طبقة في قصيدته، فضلاً على اتساعها بالفنانية الشفافة هي مما يضاعف من القيمة الإبداعية والجمالية لها، ويكشف عن رؤية الريبي الواعية والذكية في تشخيص الظواهر النقدية التي تزدّ مفصلاً حيوياً يعتمد عليها الأنموذج الشعري في تحقيق نجاحاته.

ثم يبرز على تجربة الشاعر مالكة المعاصمي مواصلاً رؤيته النقدية في أحد دواوينها بعنوان "عندما تسيل دماء الشمس" أمام عيني، وهو يسعى إلى الربط الثقافي بين تجربتها الأكاديمية في دراسة الأدب القديم وتجربتها الشعرية، واستناتها بالرموز السحرية والفائضة من أجل شحن أنموذجها الشعري بطاقة جديدة.

يقول الريبي في هذا الصدد الذي عزّز فيه الشاعر معجمها اللغوي، إنه "على الرغم من رؤيا الشاعر المشدودة إلى الحاضر فإن دراستها الأكاديمية في أدبنا القديم قد وضعت أمام منهل لغوي وحالات واسترجاعات كما فعلت في هامش عن (الهدد) في قصيدتها (طائر النار)، أو استناتها بالأمازيغية وأحد مسمياتها (اللاماس)، وهي تأخذ

وفي الإطار ذاته يقرأ تجربة محمود عبد الفتى ويضع لقراءته عنواناً دالاً هو "حجرة وراء الأرض" وترسيخ حضور قصيدة النثر المغربية، للتأكيد على قيمة تجربة قصيدة النثر المغربية من خلال الشعراء المبرزين الذين مارسوا كتابتها.

يضع الريبي أهم خصائص قصيدة هذا الشاعر بقوله: "عندما نقرأ قصائد محمود عبد الفتى تنتبه إلى أمرين هما الأول: أنها توحي من خلال عناوينها



والرسم بالكلمات، كما أن قصائدها تتمحور في عالم المرأة، منشفة بما هو يومي وكوني، بالرغم من أنها لا يقيدها حد، ولا توقفها مخاطر، لها مدها، وامتدادها لتقول ما تريد من دون افتعال، لا ترمي كلمة على الورق إلا بعد أن تمايشها وتتملاها وتمنحها اليقين والقناعة (٤٢).

اما تجربة الشاعرة إكرام عبيدي فإن الريبعي يباهلها تحت عنوان "شاعرة" "لن تقايش النوارس"، ويتعامل مع شعرها تعاملًا رومانسيًا شائفاً ربما لشدة إعجابه به لغة وصورة وتركيبها وإيقاعا.

ويقول بصدد تقويم عام لتجربتها في هذا الديوان: لقد دخلت إكرام عبيدي عالم الشعر بجواز سفر أصيل ومزوق الحروف، كأنها مسفور مثل رقصي الساعة، كلما التّم الظلام شُع وأشهر الخبيء، وجواز سفرها هذا الديوان الأخاذ الذي سحرني وشدته كمثلت ومحب لشعر، الشعر، وبالرغم من أنني قرأت بعض قصائده معبوءة وبين دقّتي كتاب أعطى القراءة الجديدة بعداً أعمق، واستوفقت محطات فيه ما كان لها أن تغل ذلك لو أنها بقيت متأثرة مشتة (٤٣).

ويختتم قراءته في المدونة الشعرية المغربية بأنموذج أنثوي أيضاً بعد أن احتلت الشعرية الأنثوية في قراءته حيزاً واسعاً جداً هاق حيز الأنموذج النكروي، وهي طامرة لافتة حقاً يمكن أن تحسب لصالح الريبعي فكراً وتقداً.

هذه التجربة التي حظيت باهتمام الريبعي النقدي هي تجربة الشاعرة إيمان الخطابي وقد فحص شعرها بعنوان شعري أيضاً هو "إيمان الخطابي في البحر في بداية الجزر" شاعرة القصيدة القصيرة بامتياز.

إذ يصف تجربتها أولاً على صعيد الحرفية الشعرية واللعب بالتقانات بقوله: "تمتلىء كل القصائد ولا أقول

فرض مضافة لكي تتمكن الشاعرة من تقديم صوتها الشعري.

تواصل قراءته للنماذج الشعرية الأنثوية ويقدم عنواناً قرائياً جديداً هو "مسامات" عائشة البصري القصيدة، يقرأ فيه تجربة الشاعرة المغربية عائشة البصري قراءة شمولية هي ديوانها "مسامات".

ويعلق الريبعي على تجربة الشاعرة عائشة البصري المتأخرة بعض الشيء بقوله: "إن كل قصيدة في الديوان تتسع لقراءة أشمل ما دامت تتجدد فيها ولا تتكرر. ومن هنا يمكن القول إن شاعرتنا التي قدمت ديوانها متأخراً بعض الشيء، إنما فعلت ذلك لأن الشعر ما جسيها وليس نشر هذا الشعر كما بدا لنا" (٤٤).

ويتعرّض نقدياً أيضاً لتجربة الشاعرة وداد بنموسي بعنوان يضم اسم مجموعتها الشعرية هو "وداد بنموسي لها" "جنور في الهواء"، متاولاً التجربة ضمن أفق تداول الفنون الذي حفلت به تجربة وداد.

يصف الريبعي عالم الشاعرة وداد بنموسي من خلال استظهار معظم التشكيلات البنيوية التي تهض عليها قصيدتها، فضلاً عن التأكيد على أنموذج الخطاب الشعري الأنثوي الذي يتجلى على نحو واضح في شعرها، فهو: "نحن أمام شاعرة شائعة، مثانية، تبعث عن قاموسها المزاج ما بين الرسم والشعر باللون

يصف الناقد
عالم الشاعرة وداد
بنموسي من خلال
استظهار معظم
التشكيلات البنيوية
التي تنهض عليها
قصيدتها كشاعرة
شفافة متأنية

من هذه الإحالات الجانب الشعري والغامض" (٣٨).

ويضيف إلى رؤيته النقدية رؤية ثقافية تتعلق بانتمالات الشاعرة الأخرى بمعنى الشعر، وهي تعضي مع كل ذلك بنمطها أنموذجي الشعري إذ يقول معلقاً على هذا التنوع والتعدد في الانشغال الحياتي والنضالي والشعري: "إن شاعرتنا ماضية في تطوير تجربتها بالرغم من أنها موزعة بين الشعر وإيقاع الحياة وركام المسؤوليات" (٣٩).

ويعني الريبعي في سبيله النقدي نحو معالجة تجربة أنثوية أخرى في مجال المدونة الشعرية المغربية وهي تجربة الشاعرة وفاء المرمراني، ويضع مداخلة بعنوان "فتنة الأفاصي" لواء المرمراني: الكلمة والصوت، وينقل لنا في داخل صورته النقدية للديوان تجربة جديدة لها هي عرض أنموذجها الشعري.

تتمثل تجربة المرض هذه بأن الشاعرة أقدمت على مفامرة تقديم شريط كاسيت بصوتها لقصائد الديوان مع كتاب الديوان، ويعلق الريبعي على هذه القضية الطريفة بقوله: "أقدمت على هذه المفامرة التي لم تكن جديدة بل المعنى الكامل إذ إن هناك تجارب مشابهة، اكثف الشاعر بتقديم قصائده على كاسيت أما وفاء المرمراني فإن الكاسيت مسحوب بالديوان، فمن أراد أن يقرأ ظليها، ومن أراد أن يستمع فليستمع، ومن امتلك الوقت الفائض فبهاكانه أن ينصت للصوت وعيناه على حروف القصائد. كان اعتماد الشاعرة على صوتها كبيراً لذلك لم تسمح للموسيقى بالتدخل، هناك فقط ضربات بيانو خجول، نسمعها ولا نسمعها، تتسرب عندما تجد منفذاً لذلك. وأنا معها في هذا ما دام هذا الصوت الذي يحمل امتلاء ورخامته وأنوثته أيضاً" (٤٠).

ويعشد مجموعة من الدلائل على طرافة هذه التجربة وحيويتها وقدرتها على افتتاح مناهذ توصيل أخرى، يمكن من خلالها توسيع قاعدة التلقي وتوفير



بعضها بالانتباهات الذكية اللماحة المليئة بالغرابية أو الطرافة أو الإيهام أو الاختصار الثري، أو جمال الصياغة (٤٤).

ثم يعبّر ثانياً عن عائلته الواضح في صياغة خطابه الشعري، وعدم إزعاجها للنماذج التقليدية الأنثوية في التمحور حول الرجل بوصفه مركز الكون الأنثوي، إذ تخلصت إيمان من هذه العقدة وراحت تصوغ أنموذجها بحرية أكبر بعيداً عن الضغوطات والإكراهات، فيقول الريبي: "إن كل قصيدة من هذا الديوان ولينة أشدّ إشغال طويل، ثم لا تثبت كلماتها الأخيرة بيسر بل بإرهاق وعسر، فصائد ثرى العالم يميون مفتوحة، وتلأى عن هذيانات وثرثرات مطمح الشاعرات في مثل عمرها أمام ما، ربما هذا تأكيد منها على كتابة قصيدة حب تمكن الاستماضة عنها بأن نميشها وبالتالي لا داعي لكتابتها، ولحب شمولية من التادر أن تختزنها كلمة أخرى أبداً، في هذا الديوان نحن أمام شاعرة تذكره الثرثرة وتمشّق الجمل المفيدة" (٤٥).

إن الملاحظات والتقويمات والآراء التي طرحها الريبي هو يراجع نقدياً المدونة الشعرية المغربية، تمثل وجهة نظر ناضجة وواعية تتراوح بين المسار الرويوي والمسار الثقافي، إذ حافظ الريبي على مقصديّات اشتغاله النقدي في نقد المدونتين السردية والشعرية، على النحو الذي أظهر فيه إخلاصاً لآرائه وأحكامه وتصوراته في جميع القضايا النقدية التي عالجها، وبروح شغافة تؤكّد شخصيته الشعرية عبر اندماجه المحب بما يقرأ وينقد ويراجع ويحلل ويوجه ويصوّب ويثير.

نقد المدونة النقدية

يمارس عبد الرحمن مجيد الريبي في ظل شخصيته النافذة فضلاً عن نقد المدونة السردية والمدونة الشعرية المغربية نقد المدونة النقدية، إذ إنه

يسهم الريبي في تقديمه لهذه الكتب النقدية المهمة إسهاماً كبيراً في لفت الانتباه إلى تقدم الأطر النقدية في المغرب

أتى على مجموعة كتب نقدية مهمة صدرت مؤخراً وراجعها مراجعة نقدية فاحصة، كشفت عن مستوى جديد في شخصيته النقدية يقع في ما يدعى اصطلاحاً بـ "نقد النقد"، وبذلك فإنه يستكمل رؤيته النقدية بإلقاء الضوء على المشهد النقدي المغربي من خلال مجموعة كتب يتناولها لنقاد مغاربة مهمين في هذا المجال.

يقف أولاً عند الناقد عبد الرحيم العلام في كتابه النقدي "الفوضى المكنة"، ويضع مجالته لهذا الكتاب تحت عنوان "عبد الرحيم علام يجيد ترتيب الفوضى المكنة"، ويمرّض للتوصلات النقدية التي توصل إليها في مراجعته للأعمال السردية من خلال رؤية نقدية تتحرى الدقة والموضوعية في وصف جهد الناقد، ويعدّ الريبي وقوف علام عند الأعمال التي تناولها بمثابة نقدية لها، وتحريضاً لأصحابها على مواصلة المشوار لأنهم حسب رأيه على الطريق الصحيح.

يقول الريبي في تقييمه لعمل علام النقدي في هذا الكتاب: "هذه وقفات عند استنتاجات توصل إليها عبد الرحيم العلام من خلال رحلته الموسعة بين عدد من أبرز الأعمال السردية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، قصة قصيرة ورواية، وكانت قراءته المتمنعة بمثابة تكريس لها ودهمها إلى واجهة بارزة في مدونتنا السردية المغربية التي لا تشكو من الكم بل من

الإجادة" (٤٦).

وعاين الريبي في هذا الصدد كتاباً نقدياً نوعياً تمثل في كتاب حسن بحراوي الموسوم بـ "حلقة رواة طنجة"، ويوضح عنواناً لدخلته هو "حسن بحراوي في" حلقة رواة طنجة"، ويصف جُدة الكتاب وطرافته حيث أثار هذه الظاهرة التي يتحدث عنها الكتاب ضجة في الأوساط الثقافية المغربية والعربي.

يقول الريبي واصفاً هذا العمل: "من أحدث الإصدارات في المغرب... وهو كتاب جديد في موضوعه ويقضي الضوء على جانب من اهتمامات أحد الكتاب الأميركيين الذي عاشوا في المغرب عدة عقود، وهو جانب يكاد يكون محورياً في تجربته الأدبية وأعني به بول باولز. عنون بحراوي كتابه هذا بـ "حلقة رواة طنجة"، أما رواة طنجة هؤلاء فهم: بول باولز، المرسي العياشي، محمد المرابط، ومحمد شكري" (٤٧).

ثم يشرح الريبي الوضعيات التي تأسست بها هذه الجماعة والطريقة التي رسموها لأنفسهم في السرد وسبل تنقيح، وتحوله إلى سرود مكتوبة على يد كتاب محترفين يتلقون هذه السردود من أهواء الرواة بطريقة شفاهية، فيقول: "إن رواة طنجة لم يمتدوا إعادة سرد حكايات شعبية متداولة في المغرب بل إنهم صاغوا حكاياتهم الخاصة، ولعلهم وجدوا الأمر سهلاً أن يبتدعوا شخصيات وأحداثاً وهناك من يسجلها نيابة عنهم ويقدم لهم بديلاً مادياً مجزياً إذا ما قيس بجائزتهم الرثة التي كانوا عليها.... وهكذا أصبحت مجموعة من الأميين المهمشين وأرباب السوايق كتاباً، ولعل ما يثير الاستغراب أن بعض قصصهم ورواياتهم حولتها السينما والتلفزة العالمية إلى أفلام" (٤٨).

ويختتم قراءته النقدية في كتب النقد المغربي في إطار مراجعته للمدونة النقدية المغربية من خلال بعض الكتب التي تناولها الناقد أحمد شراك في كتابه "مسالك القراءة"، ووضع مداخلته



والأدباء معاً.

لا شك في أن هذا الكتاب النوعي كتابات مسمارية على جدارية مصرية إنما يشكل إضافة نوعية ليس إلى جهد الريفيي النقدي حسب، بل إلى جهده الثقافي العربي في نقل الحصيلة المركزة للثقافة الأدبية النوعية التي تحصل في بلدان المغرب العربي إلى مشرقه، عبر آلية عرض وتلخيص وتحديد ونقد وتوجيه والتقاط لا تقل أهمية بأي حال من الأحوال عن أي جهد نقدي صرف في أي مجال من المجالات الأدبية.

كاتبته وكاتبة من العراق

هذه الآراء وأهميتها وعلميتها الدقيقة. ويمكن القول إنه أصبح مرجعاً منتبهاً ومنها في مجال "سوسولوجيا الكتابة والنشر" انطلاقاً من النموذج الغربي أو الحالة المغربية باعتبارها حالة عربية وتميماً على مساحة الوطن العربي كله" (٤٩).

إن الريفيي في تقديمه المنقني لهذه الكتب النقدية المهمة إنما يسهم إسهاماً كبيراً في لفت الانتباه إلى ما يحصل من تقدم في إطار المدونة النقدية في المغرب، ضمن سعيه الحثيث والدؤوب لإيجاد جسر رؤيوي وثقافي بين المشرق والمغرب، بعد أن بلغت القطيعة حداً كبيراً مخجلاً للثقافة والأدب والمثقفين

بمنوان "يبحث عن مسالك القراءة". إذ يعرض عرضاً وافياً ومفتوحاً للكثير من الآراء الواردة في الكتاب لإيمانه بأهميتها وجذتها، بحيث أن إيرادها وعرضها بهذه الطريقة يتيح فرصة لن لم يطلع على الكتاب مباشرة أن يتعرف إلى خصوصيته وفردانيته وقيمة الآراء النقدية الواردة فيه.

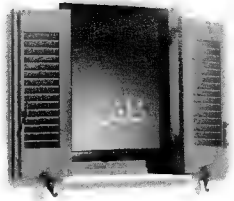
يقول الريفيي وهو يصف هذا الكتاب بإعجاب كبير لما قدمه من رؤى وأفكار وقيم وتصورات: "نحن وإن كنا في هذا العرض لكتاب د. أحمد شراك القيم والناصح في مجاله قد أخذنا الكثير من أقواله وآرائه واستمنا بها أشياء كاتباً عنه، فإن ذلك مئات من قيمة

الإحالات والمراجع

- (١) عبد الرحمن مجيد الريفي، من سوس إلى فراط، منشورات دار المعارف، سوسة، ١٩٩٧.
- (٢) عبد الرحمن مجيد الريفي، الخروج من بيت الطاعة، منشورات وكالة الصحافة العربية، سلسلة نوازل، القاهرة، ٢٠٠٣: ١٤٥.
- (٣) سليمان الكركي، مجلة (للإحالة)، تونس، العدد (٢٢٤) ١٨ / ٣ / ١٩٩٨.
- (٤) عبد الرحمن مجيد الريفي، أصوات وعطوات، دار المعارف، سوسة، تونس، ط٢، ١٩٩٤: ٨.
- (٥) عبد الرحمن الريفي وسلسلة الزمن للصعب، عذاب الكاكي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ٢٠٠٤: ٥٢.
- (٦) د. عبد الرحمن مجيد الريفي، من الثقافة إلى الأفق، منشورات سبيلا، سوسة، تونس، ١٩٩٥: ٨٢.
- (٧) عبد الرحمن مجيد الريفي، رؤى وفتائل، منشورات نقوش عربية، تونس، ١٩٩٤: ٥.
- (٨) وليد منير، مغزوة (الفقد الثقافي)، مجلة (صوت)، العدد ٢٠٠٤، ١١٩.
- (٩) صدرت الطبعة الثانية من عن منشورات الدار العربية للكتاب، (تونس)، ١٩٨٣.
- (١٠) صدرت طبعة الثانية من عن منشورات دار المعارف، سوسة، تونس، ١٩٩٤.
- (١١) صدر عن دار نقوش عربية، تونس، ١٩٩٤.
- (١٢) صدر عن مؤسسة سبيلا للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ١٩٩٥.
- (١٣) صدر عن دار الثقافة، اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤.
- (١٤) ينظر مجلة شرق، العدد ٢٥، سلطع، ٢٠٠٥: ١١. حيث خصصت هذا العدد من

- مجلة فرانس، الرباط، ٢٠٠٠.
- (٣٢) د. د. ١٧٦، وصدرت الرواية ضمن منشورات الزمن، سلسلة رواية الزمن، الرباط، ٢٠٠١.
- (٣٣) د. د. ٩٣، وصدرت للجمعية القصصية عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠٢.
- (٣٤) د. د. ٩٥.
- (٣٥) د. د. ١١٧، وقد صدر الديوان عن مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩٤.
- (٣٦) د. د. ١٣٤.
- (٣٧) د. د. ١٢٩، وقد صدر الديوان ضمن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
- (٣٨) د. د. ١٤٠، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- (٣٩) د. د. ١٤١.
- (٤٠) د. د. ١٤٣، وقد صدر الديوان ضمن منشورات الرباط، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- (٤١) د. د. ١٥٠، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- (٤٢) د. د. ١٥٥، وقد صدر الديوان ضمن منشورات وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ٢٠٠١.
- (٤٣) د. د. ١٦٦، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.
- (٤٤) د. د. ١٧٠، وقد صدر الديوان ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠١.
- (٤٥) د. د. ١٧٢.
- (٤٦) د. د. ١٧٩، وقد صدر الكتاب النقدي عن منشورات دار الثقافة، المغرب، ٢٠٠١.
- (٤٧) د. د. ١٨٠، وقد صدر الكتاب ضمن منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢.
- (٤٨) د. د. ١٨٣.
- (٤٩) د. د. ١٩١، وقد صدر الكتاب عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠١.

- أعنيها تكريماً خاصاً للريفي.
- (١٦) كتابات مسمارية على جدارية مصرية: ١٨.
- وذكرت الرواية ضمن منشورات دار توفيق، المغرب، ١٩٩٤.
- (١٧) د. د. ٢٤، وسبق للريفي أن نشر الموضوع ذاته في جريدة الزمان، لتند، ٧ - ٤ - ١٩٩٩.
- والرواية من منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
- (١٨) د. د. ٢٦.
- (١٩) د. د. ٢٦.
- (٢٠) صدرت المجموعة القصصية ضمن منشورات دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب. وقد تمتمنا وضع "تسويد خطي" لاسم القاصصة وسيتم تكرار هذا الأسر مع كل القاصصات والروايات والقصص التي تنالها من الريفي.
- في هذا الكتاب، للتأكد على قوة حضور الجلبج الإبداعي الأثري في فضاء الإبداعية المغربية من جهة، وأهمية لفت الانتباه إلى أدب المرأة الحديث في فكر الريفي النقدي.
- (٢١) د. د. ٣٥، وقد صدرت الرواية عن منشورات مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٩٧.
- (٢٢) د. د. ٣٥، وقد صدرت الرواية عن منشورات شركة ثوب للاستثمار، المغرب، ١٩٩٥.
- (٢٣) د. د. ٣٧.
- (٢٤) د. د. ٣٨.
- (٢٥) د. د. ٤٠.
- (٢٦) د. د. ٤٤.
- (٢٧) د. د. ٤٨، وقد صدرت الرواية عن منشورات الدار العربية للكتاب (تونس - ليبيا).
- (٢٨) د. د. ٥١.
- (٢٩) د. د. ٥٦، وصدرت الرواية عن منشورات دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- (٣٠) د. د. ٦١.
- (٣١) د. د. ١٨٠، وصدرت المجموعة القصصية عن



الاستفزاء الثقافي

د. جمال جبر

الحديث مصطلح الغزو الثقافي ولا أؤمن بوجود غزو ثقافي غربي للثقافة العربية، ولست مقتنعا بأي حال في أن الغرب يطعم في ثقافتنا ويريد أن يفرضها ويستولي عليها ويتنفع بها، فإن لديه من العنى الثقافي ما يجعله في غنى عن ثقافتنا، فليس لدينا ما يطعم فيه الغرب من إنتاج ثقافي مُفر ومتجذد، ويكفي -كي تترك ذلك- أن تسأل مواطننا أمريكياً أو أوروبياً عن عاصمة بلد عربي لكي تكتشف أن قلة قليلة منهم يعرفون الإجابة أو تمنعهم معرفة الإجابة، وذلك بسبب تقصيرنا نحن العرب مثقفين وعلماء وسياسيين في تعريف العالم بحضارتنا وثقافتنا، فمن الطبيعي إذن أن لا يكون هناك غزو ثقافي غربي للثقافة العربية ما دام أكثرهم يحولون هذه الثقافة ولا تكاد تمنعهم بشيء.

ولكن ما تفسير هذا الذي نشهده المجتمعات العربية من شيوع مظاهر ثقافية غريبة كثيرة مثل استخدام عبارات إنجليزية كثيرة في أحاديثنا ومحاكاة الغربيين في الفنون والآداب والممارسات المختلفة؟

إن هذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم "الاستفزاء الثقافي" أي استخدام الغزاة والاستعانة بإجائزاتهم على الصعيد الثقافي، فمثلما يجري الاستعانة بهم عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وإعلامياً، فإنه يجري الاستعانة بهم ثقافياً، ومثلما استقدمنا جيوشهم لتفوزنا في عقد دارنا فكذلك استقدمنا ثقافتهم لتفوزوا في عقد ديارنا أيضاً، وهذا في نظري هو الاستفزاء الثقافي.

ولكن ما يشترك فيه الاستفزاء العسكري والثقافي أن أيًا منهما لم يكن لخدمة مصالح الأمة ولم يحقق أي فائدة للعرب، فاستخدام عساكرهم دحر الأرض العربية ومزقتها، والاستفزاء الثقافي كان يهدف تزجية أوقات فراغنا واستخدام مظاهر الثقافة العربية في ما لا ينفعنا في شيء، فأخذنا من هذه الثقافة فضورها كأنها مبرغر والمارلبورو والكوكاكولا والجينز وأشرطة مايكل جاكسون، وغير ذلك، وأغفلنا ما في تلك الثقافة من مقومات الحضارة الغربية العصرية مثل مفاهيم الحرية والديمقراطية وقيم العدل والمساواة وسبل تطوير الحياة في مختلف جوانبها ووسائل تطوير العلم والتكنولوجيا والآداب وغيرها.

إن تأثير الثقافة السطحية العربية على شبابنا ومجتمعنا العربي ليس للغرب فيه أي يد، لأننا نحن الذين سعينا إليه وجلبناه وليس العكس، فنحن المسؤولون عنه أولاً وأخيراً، لأننا لم نحسن الانتقاء مما أنتجته الحضارة الغربية، واكتفينا بالقشور، ومع أنه ليس للغرب يد في ذلك إلا أن ذلك مما يسهه قطعاً ويرضيه، لأنه يتمكن من خلاله أن يروج سلعه الثقافية في إطار ما يسمى الهولاء الثقافية.

لكن السؤال الذي يظهر بعد كل ذلك هو: ماذا يمكن تسمية ما يمارسه الاحتلال الأمريكي للعراق من قتل للعلماء وأسائنة الجامعات وتدمير للمتاحف ونهب للآثار والمكتبات، وإثارة للفتنة الطائفية؟ اليس ذلك غزواً ثقافياً؟ والجواب: لا، فإن ذلك عدوان على الثقافة العربية وعلى الرموز الثقافية والحضارية العربية بهدف ضرب العناصر الثابتة داخل هذه الثقافة والتي تسهم في تعزيز إرادة الصمود والمقاومة للاحتلال، لكن ضرب الرموز الثقافية -من آثار ومؤسسات وجامعات وأسائنة ومساجد وغير ذلك- لا يستطيع أن يطمس الإرث الثقافي العربي أو يوقف تأثيره في صمود الأمة ويقالها، فالثقافة لا تكمن في تلك الرموز بل تكمن في النفوس والعقول والضمائر والعادات والتقاليد والبدائن والقيم التي لا يمكن محوها أو طمسها عن طريق القتل والتدمير. ومن أهم خصائص الثقافة العربية أنها تزداد فاعلية وتأثيراً وصلابة ومنعه كلما حاقبت بها المحن وتكاثبت عليها الشدائد، برغم حقوق ابنائها بها - من خلال الاستفزاء الثقافي- ويرغم ما تعرض له رموزها من عدوان خارجي.

* كاتب وكاتبة أجنبي

Sakhhjatr@hotmai.com

والمنفذ، أي كل من يعرف القراءة والكتابة؛ ولكن غير قادر على قيادة المجتمع وتوجيه ثقافياً بسبب عجز هذا المثقف عن الإبداع والإنتاج الفكري.

أما الفئة الثانية فالمقصود بها "الذين يشتغلون في أعمال تسعى لنشر الثقافة بين الجماهير الواسعة من الناس - أو إلى تكوين فئة المثقفين العاديين"، وتتمثل منابع الثقافة عند المثقف المتطور في المصدر الطبيعي من خلال استغلال الطبيعة واستثمارها والصراع معها جعلها للتحكم فيها ومخاطبة من رعيها وكوارثها الخطيرة التي تهدد حياة الإنسان ويقاها.

ولا يقتصر هذا الصراع على ما هو طبيعي فقط، بل يتعداه إلى الصراع الداخلي، والصراع مع الأفراد من بني مجتمعه، والصراع مع مقابله الجنسي الذي يتمثل في المرأة، ضاهيك عن الصراع الاجتماعي والصراع الطبقي، والهدف من الثقافة هو تحقيق المنفعة الوجدانية والمنفعة المادية. أي أن المثقف يعبر عن نخس شعوري ولا شعوري وحرمان على مستوى تحقيق الرغبات والتمنيات والإشباع المادي، ومن ثم، فالثقافة تعويض عن النقص والحرمان والكتب، وتستلزم الثقافة إلى جانب المنفعة والمنفعة شائيات أخرى كالعلم والعمل والشكل والمضمون والعقل والعاطفة.

يقول الكاتب السوري بوعلي ياسين: "إن المثقف الأديب أو الفنان لا يقدم مضموناً أو شكلاً، بل يقدم نغماً و/أو إمتاعاً، ولا يمكن أن يكون هناك عمل فني دون مضمون، تثقيفي أو إمتاعي. إنما الخلاف على الأولوية بين المضمون والشكل، لولا وجود الصراع الطبقي، أي لو لم يكن الاستغلال والاضطهاد من مكونات مجتمعنا، لما اختلفنا مع أحد حول أن الشكل هو المقياس الوحيد في النقد الفني أو الأدبي، والأصح أن نقول: لولا الصراع الطبقي، لما كان ثمة فرق بين المضمون والشكل، ولكانت مقاييس الجمال في جوهرها واحدة في تقييم الأعمال الفنية لدى كل مجتمع أو لدى كل جماعة بشرية في مرحلة زمنية معينة".

في ماهية المثقف ودوره النهضوي من النقد الرئوي إلى النقد الثقافي

سند الملاح

يباني المشهد الثقافي العربي في العصر الحديث من أزمة خانقة تكاد تكون مأساوية بالمقارنة مع الإنتاج الضعيف للثقافة والمؤسسة الثقافية. بدأت هذه الأزمة بشكل فعلي وحقيقي منذ نهايات القرن المنصرم، حيث شهدت المنطقة جملة من التحولات والتطورات الفكرية والسياسية والجغرافية، وغيرها من الظروف المستجدة، والتاريخية، دعت لضرورة بحث حقيقي في ما يمكن أن نسميه مأساة الثقافة والمثقف العربي.

الصانع في خلفها صنمته يميزه عن غيره كذلك بحسب هذا المعيار. إلا أنه قد أسطع على التعريف بالمثقف على أنه ذلك الإنسان الذي يرتبط بذلك النوع من المعرفة (الفكرية، الفلسفية، الأدبية، العلوم الإنسانية)، فيخرج من ضمن التعريف، الإنسان المرتبط بالعلوم التطبيقية، والمهنية، ويدخل إليه الأكاديمي.

ويمكن كذلك أن نميز مع أنور عبد الملك بين المثقفين (بفتح القاف) والمثقفين (بكسر القاف)، فالفئة الأولى من المثقفين هم المتعلمون العاديون الذي يشتغلون بكل ما هو ذهني ابتداءً من المربي والقارئ العادي إلى المروءوس

وقبل الخوض في تفاصيل هذه المسألة الفعلية، لا بد أن نقف على ماهية المثقف ذاته لنترصد من خلال التبريرات التي أوردها المفكرون إلى ماهية الدور الواقعي أو المضموي للمثقف الحقيقي.

فالمثقف هو الإنسان المرتبط بالمعرفة، والتي تتولد لديه من خلال الإطلاع، والتجربة، والتعلم، والقدرة الذهنية على التحليل والتعاطي مع المعلومة، مما يميزه عن الإنسان العادي بمعرفته، وقدرته على توظيف هذه المعرفة. وهذا يدعو للسؤال: أي معرفة تصعد؟ فالتراث والإرث والدين وغيرها هي معارف، وكذلك معرفة

للمثقف من خلال حوارية رائدة صدرت في كتاب "جنور أزمة المثقف في الوطن العربي" (مسلسلة حوارات لقرن جديد) الصادر عن دار الفكر في سوريا نجد أن الباحثين برهان غليون ومحمد عابد الجابري بحثا في شكل عميق ورائع في تعريف المثقف من حيث وجهات نظر مختلفة تتراوح بين علمانية وإسلامية، فنجد أن تعريف المثقف ورد على النحو التالي: مفهوم المثقف مفهوم مستحدث في اللغة العربية، حالة كمال مفهوم الثقافة، شاع استخدامه في الأدبيات الاجتماعية والسياسية خلال العقود القليلة الماضية، ولفظتنا (مُثَقَّف) و(ثقافة) مشتقتان من هُمل (هَمل) بمعنى (حنق) وفهم وادرك)، واللفظتان العربيتان تقابلان على التوالي لفظتي (intellectual) و(culture) ذاتي الأصل اللاتيني المستخدman في اللغات الأوروبية. وعلى الرغم من أن الاشتقاق العربي يمين الباحث على فهم العلاقة بين المثقف والثقافة - التي تمثل مجال فعله وتأثيره - ويشهد على الترابط بين الاثنين، فإن التفكير في دور المثقف وعلاقته بالثقافة لا يزال يتبع المعاني المتولدة في الأدبيات الغربية ويحدو حذوها. فلفظة (intellectual) أقرب في معناها إلى كلمة (الفكر) لأن الكلمة مشتقة في اللغات الأوروبية من كلمة (intellect) أي (الفكر). بينما تحمل كلمة (culture) معنى الرعاية والعناية. فهي تستخدم حقيقة للدلالة على الشروط التي يوفرها المزارع لنمو زرعها، وتستخدم مجازاً للدلالة على الشروط التي يوفرها المجتمع لنمو أفرادها النفسي والعقلي.

هكذا انتقلنا من تبين الأمل اللغوي لكلمة (مُثَقَّف) لتحديد مجالها الدلالي، وجدنا أن الأدبيات الغربية تكاد تعكس المفاهيم الراجحة في الكتابات الغربية. بل إننا نجد أصدقاء الحوار الجاري بين التيارات الفكرية الغربية يتردد داخل الفضاء الثقافي العربي بعد ترجمته إلى لسان عربي مبين. لذلك نجد الكتاب العرب منقسمين بين المدارس الفكرية الرئيسية المهيممة اليوم على

هذا لأن أمي كانت تعمل في مصنع جوارب في فيلادلفيا في سن الحادية عشرة وماتت امرأة محطمة- وعجوزا- في سن الثامنة والأربعين. عندما أكتب، يا سيدي، انطلاقاً من الشهوة".

فهذا النص يشير بكل جلاء إلى المنبت الأصلي للمثقف ووضعته الحائي، كما يمكن لنا وعيه الطبقي والإيديولوجي (١)

المثقف حسب مفهوم الفكر العربي:

وفي محاولة بحث من منحى آخر ربما يكون أكثر جدلية في تعريف



غليون

الموقف
الأيديولوجي
الذي يكون مرتبطاً
بالوعي الطبقي
أو يكون مستقلاً
عنه لا بد أن ينبع
من تجربة طبقية
راسخة في النفس

ويختلف المثقف الاحتراحي الفردي المتخصص أو الموسوعي عن المثقف الشعبي الذي يبدو شاملاً جامعياً يعتمد على الذاكرة الجماعية ويعمل في جبهته مهم الطبقة الكادحة، ويمبر عنها بطريقة عقوبة ساذجة أو لورية أو يدعّن في تعبيره لسلطة الفئة الحاكمة خوفاً وتذلاً. ومن سمات هذه الثقافة: الرواية الجماعية والذاكرة والمراقبة والواقعية والشفوية وعدم التنوين.

وعند دراسة المثقف لا بد من مراعاة الذاتي والموضوعي، ومقاربة منطجه أفعيا وتحثيا، وذلك بربط كل ما هو ثقافي واهني وجمالي بالبنى التحتية المرجعية الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والنفسية والروى الإيديولوجية. ولا بد من تحديد مجموعة من الضوابط أثناء الحديث عن المثقف، ونحصرها في العناصر التالية:

أ- المنبت الطبقي للمثقف أثناء نشأته.

ب- وضع المثقف الطبقي الآن، أي وضعه الاجتماعي في الحاضر والمستقبل الذي قد لا يتطابق مع منبته الأصلي.

ت- الوعي الطبقي وهو وعي سياسي للصراعات الطبقة، ووعي ذاتي لموقف المثقف المعني منها.

ث- الموقف أو الموقع الإيديولوجي الذي يكون مرتبطاً بالوعي الطبقي، أو يكون مستقلاً عنه، إنما نابعا من تجربة طبقية راسخة في النفس وفاعلة هنا.

وللتمثيل على هذه المحددات الأربعة نورد تصريحا للكاتب الأمريكي أوديس (١٩٠٦-١٩٦٣) أمام لجنة الكونغرس للشاغل الأمريكي: "حاولت دائما أن أكتب، ليس انطلاقاً من أية موضوعات ترتبط بجانب واحد من نفسي، بل انطلاقاً من موضوعات محورية وثيقة الصلة بجهايتي ذاتها. وأذكر أنني فرت في لقائنا الأخير أنني إذا كنت قد انغلت تجاه مواقف معينة من الفقر،



ساحة الفكر الغربي:

- (١) مدرسة الحداثة، التي تتمتع الرؤية الديكارتية لوظيفة الفكر، تترى المثقف نافذاً اجتماعياً، يسعى إلى نقد الممارسات الاجتماعية انطلاقاً من مرجعية نظرية محددة.
- (٢) المدرسة الماركسية، التي ترى أن الفكر سلاح يستخدمه الفكر للدفاع عن مصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ويمثلها.

(٣) مدرسة ما بعد الحداثة، التي تشدد على أن المثقف أسير هواجسه السلطوية، وأن مهمة الفكر تفكيك وظهار التناقضات والداخلية، والهاجس السياسي للمثقف.

ولا بأس قبل الانتقال إلى الحديث عن أزمة المثقف ودوره السياسي، وعلاقة هذين البعدين بالمرجعية الغربية للمثقف العربي، من استعراض بعض التعريفات المبثوثة في كتابات عينة من المفكرين المؤثرين في الساحة الفكرية.

لنبدأ بتعريف محمد عابد الجابري، الذي يرى أن المثقف ((في جوهره نافذ اجتماعي، إنه الشخص الذي همه أن يحدد ويحلل ويعمل، من خلال ذلك، على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية وأكثر عقلانية)).

ويتسع التعريف السابق للمثقف ليشمل كل المشتغلين بعمليات توليد الثقافة وتجديدها أو الحفاظ عليها، أو باهتمام عبارة الجابري ((جميع الذين يشتغلون بالثقافة، إبداعاً وتوزيعاً وتنشيطاً)).

ويميز الجابري بين مستويين أو نوعين من المثقفين، ((بين نواة تتكون من المبدعين والمنحصرين من علماء وفنانين وفلاسفة وكُتّاب وبمضي الصحفيين، يحيط بها أولئك الذين يقومون بنشر ما ينتجه هؤلاء المبدعون مثل الممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلمين والأساتذة والصحفيين، يليهم ويحيط بهم جماعة تعمل على تطبيق الثقافة من خلال المهنة التي يمارسونها

يمكن القول أن المثقف كان امتداداً طبيعياً للفيلسوف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر على المستويين المذهبي والأيدولوجي

مثل الأطباء والمحامين)).

مهمة المثقف إذن داخل الرؤية الحداثية ممارسة النقد الاجتماعي، المستمر بنية عقلنة السلوك الاجتماعي، أي تنظيم الحياة الاجتماعية وفق مبادئ ومفاهيم إنسانية تم تشكيلها وتحديثها في مطلع عصر الأنوار. لذلك يتعدد وضع المثقف الاجتماعي ((بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمشروع ومعتز وناقد ومبشر ومشروع، أو على الأقل كصاحب رأي وقضية)).

المثقف ضمن الرؤية الحداثية عنصر أساسي مهم في تطوير الحياة الاجتماعية والبناء على الإنجازات الثقافية السابقة، لذلك يؤكد المفكر العربي (برهان غليون) أن وظيفة المثقف ليست شيئاً آخر سوى وظيفة إنتاج المجتمع نفسه من حيث هو آلية تنقص بجمع وتوحيد الأجزاء والعناصر التي يتألف منها، ويث الروح الجمعية فيها وتحولها بالتالي إلى كيان حي قادر على الحركة والتنظيم والتحسين والإصلاح.

يختار غليون تعريفاً للمثقف يتفق مع التصور العام للمثقف ضمن الاتجاه الحداثي، الذي ميزنا طرفاً من رؤيته في تعريف (الجابري)، لكنه يزيد عليه باستحضار البعد الجمعي الذي يعطي للمثقف أهمية اجتماعية وسياسية، إذ يكتب المثقف قدرته على التأثير ضمن المجتمع الحديث من انتمائه إلى نخبة واعية لمكانتها الاجتماعية ومعاونة لتكريس قدرتها الجمعية، وتوظيفها للتأثير في القرار السياسي

والفعل الجماعي، فالمثقف جزء من نخبة مثقفة، والمثقفون ((فاعل اجتماعي جمعي وليس مجموعة أفراد يشتركون في نشاط مهني أو علمي أو ذهني واحد يقرب فيما بينهم)). ويتابع (غليون) مبيناً المقصود من عبارة فاعل اجتماعي فيقول: ((وعندما نتحدث عن فاعل اجتماعي نشحن تشير إلى قوة محركة ودينامية اجتماعية لا إلى مبدع فكري)).

إن تعريف (غليون) يضع أيدينا على أطراف أزمة المثقف العربي، فالمثقف فاعل اجتماعي يستمد فاعليته من انتمائه إلى نخبة تملك القدرة على إنتاج المجتمع من خلال إنتاج الأفكار والمفاهيم الضرورية لإعطاء أفراد المجتمع هويتهم، وتبرير مؤسساتهم وممارساتهم، أو دعوتهم إلى تأسيس حياتهم الاجتماعية على أفكار ومفاهيم جديدة. السؤال الذي يطرأ هنا: هل ينتمي المثقف العربي إلى نخبة تعمل على إنتاج المجتمع وتحقيق تماسكه الاجتماعي؟ ومن أين يكتب المثقف العربي سلطته وشرعيته؟ وما مصدر القيم والأفكار التي يروج لها؟ وهل لدى المثقف العربي مشروع أو مشاريع؟ وكيف ترتبط هذه المشاريع بالفضاء الثقافي والحضاري العربي الذي تنتمي إليه؟

إن الصعوبة التي نواجهها ونحن نبحث عن إجابات للأسئلة السابقة تتبع من التناقض بين الواقع الاجتماعي والتاريخي للمجتمع الغربي الذي تولد مفهوم (المثقف) المتداول داخل سياقه التاريخي والثقافي، والواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمعات العربية والمسلمة عموماً. لذلك نجد (غليون) يعثر في الحل جهده لتزليل مفهوم المثقف في الحقل الثقافي العربي.

واضح أننا أمام جهد فكري يسعى لتحليل واقع اجتماعي عربي باستخدام مفاهيم تولدت خارج الفضاء التاريخي والثقافي العربي، ويسعى إلى تقويم سيرورة اجتماعية بالاحتكام إلى مرجعية ثقافية غربية، واعتماد ضوابط تنتمي إلى زمن ثقافي مغاير (٢).

وأخيراً يمكن القول أن المثقف،



بناء لا هدم.

مطلوب من المثقف أن يكون إيجابياً تجاه قضايا الجماهير، فاعلامياً الاتجاه الثوري فيها، فالثورة البناءة هي المسيرة الحقيقية للمثقف في اتجاه السلطة القائمة عبر علاقة الاثني معاً.

ولكن القضايا والأفكار التي ي طرحها المثقف لا تخطر ببال الإنسان العادي، والذي يشكل قاعدة عريضة، وتبعد عن تصوره، فعلى المثقف أن يتحمل صوابق تشبته بمبادئه مهما كانت التداعيات التي قد تصل به إلى حد

كان امتداداً طبعياً للفيلسوف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، ولذلك، على المستوى الذهبي والأيدولوجي، فبروز المثقف ارتبط بالصراع الفكري والعقائبي، حتى أنه أحياناً يقصد بالمثقفين الفئة النشطة والمعارضة للسلطة، فالمثقف هو الفرد الذي يلزم بإثارة القضايا التي تتعارض مع أي ضغط سياسي، أو اجتماعي، ويشترط فيه أيضاً أن يكون مالكا لرصيد معرفي مهم، ومن هنا نجد الفرق الواضح بين تعريف المثقف والتعلم وهذا ما تعرضنا له سابقاً في التفريق بين الأمية الثقافية والأمية العادية أو الأبجدية.

المثقف بين النظرية والممارسة:

ومما لا بد منه، حين نطرق مسألة مهمة المثقف والصعوبات التي تواجه هذه المهمة، علينا الشطرق إلى أكثر إشكاليات المثقف على الإطلاق، وهي إشكالية المثقف والسلطة، فحتى نبدأ بحثاً جاداً في علاقة المثقف بالسلطة، وطبيعة الخلاف الحاصل بين المثقف والسلطة يجب أن نقف قليلاً على الدور الذي يلعبه المثقف في التغيير، وامتلاك الأدوات الواقعية لهذا التغيير، بالتالي ننظر نظرة جادة للدور الذي بين يدي المثقف لنرى واقعية هذه الأدوات وهل نتجت تغييراً جاداً أم أنه مجرد دور يلعبه المثقف في خاتمة الوقوف في الضد الآخر.

مطلوب من المثقف أن يلعب دوراً حقيقياً يؤدي من خلاله خدمة للمجتمع حتى من خلال وقوفه في مقابل السلطة السياسية وتصديده لأطروحاتها القمعية وممارساتها، فالمثقف ليس حزباً يسمى للوصول إلى السلطة بأي طريقة ممكنة، وليس يسمى لإحداث انقلاب عسكري بقدر ما هو يمثل مؤسسة متكاملة من مؤسسات المجتمع المدني والذي قد يكون كمثقف مؤسس لها أو عضو فاعل فيها، بالتالي يكون عضو

نبهة أو صلبه من طرف محيطه، وهنا يبدأ العمل الشاق بالنسبة للمثقف، والذي يطلق بإخراج الإشكالية إلى حيز الوجود وتناولها بإشراك المجتمع أو العشرة بما توصل إليه في قضية تضاهي الجهود والأفكار المتممة أو المصححة للأطروحة، كي يخلص المثقف والمجتمع معه إلى مشروع متكامل كتنتاج لمجتمع متماسك وليس من إنتاج المثقف وحده.

وإذا بحثنا عن الدور الحقيقي للمثقف عبر وجهة نظر الفلاسفة والمفكرين من أمثال غرامشي الذي دفع ثمن إصراره أداء دور وظيفته المثقف على أكمل وجه حين سجنه موسوليني، فالمثقف نوعان اثنان:

النوع الأول من المثقفين التقليديين يشمل المدرسين والكهنة والموظفين التنفيذيين الذين ينزعون بطبيعتهم وبطبيعة مهنتهم إلى البقاء أوفياء للأدوار التي من أجلها عيّنوا، ويواصلون فعل نفس الأشياء من جيل إلى جيل دون التفكير في الارتقاء لتطوير دورهم أو المساهمة في تحديد معنى وجودهم في هذا المجتمع أو ذاك، والارتقاء أكثر عن سلوك الكائنات الحية الأخرى. في الوقت الذي يعاني فيه شخصياً، أي المثقف التقليدي، والمجتمع حيث يعيش، أزمات جادة، وتزاماً اقتصادياً واجتماعياً جماعياً.

والصنف الثاني من المثقفين أطلق عليهم غرامشي اسم المثقفين العضويين، وما أكثرهم كالتقليديين، فهم أفراد مرتبطون مباشرة بأرباب المشاريع والهيئات السياسية أو السلطوية يستخدمون لتنظيم مصالحهم واكتساب المزيد من الأرباح والسلطات والمقاعد... ويراهن على هذا الصنف الفردي من نوعه صناعة وابتكار سلعة مادية أو معنوية قد يروج لها في السوق بأحداك وسائل الإعلام ليجد لها مستهلكاً ويحمله يحقق أرباحاً ينال منها المثقف حظاً تتراوح نسبته حسب خبرة وتجربة وطموح المثقف المخطط.



الجابري

على المثقف أن يتحمل عواقب تشبته بمبادئه مهما كانت التداعيات التي قد تصل به إلى حد نبهة أو صلبة



الطبيعية كاستقرار المادي والعائلي، لكنه يحقق ما هو اعظم من ذلك في كونه قد ساعدهم مع اصداقائه وإخوانه في المسار في إبقاء الشمل على ما هو عليه أو أكثر كي يسلمه إلى الأجيال القادمة. وقد يفرض هذا الموقف أو ذلك لتحديد ما هو عراقل، لكن يبقى المبدأ / الرسالة هما الحكم والفصل.

بالمقابل تجد قاعدة عريضة من المثقفين العضويين ينشطون في مشاريع شركات وأحزاب، وحتى في مناصب حكومية، مهم الوحيد تنمية اسمه، حقبيته أو رقم معاملته حتى ولو تطلب منه ذلك التفكير لذاته وهويته وأصله ما دام ذلك قد يساعده أو يضمن له تسليق درجة في سلم المدة والسلطة. وقد لا يقف عند هذا الحد إذ يمكن أن يصل به الأمر إلى المشاركة في مخططات قد تسمه شخصياً أو تسمى مجتمعه، أو حتى فشته العشائرية الأفريسيين، لأن هذا الاعتبار بعيد عن أحاسيسه بنفسه وزاته لم يستيقظ حتى يوقظ الوعي بالارتباط الهوياتي، الوعي الذي تستند إليه القيادات الحزبية الأخرى و كذا «مثقفيها» والمنعشين الاقتصاديين في كل سياساتهم وخطواتهم لتنمية أصولهم ومسقط رؤوسهم ثقافياً، اقتصادياً، اجتماعياً وسياسياً، بمباركة من مسؤولي «السلطة السياسية القائمة»، والذين لا يقدمون لدروهم سوى التفكير والانسلاخ.

نظرية المثقف والمثقف التجريبي:

إن الحديث عن دور «المثقف اليوم» يوصفه نخبويًا - يحول عليه مجتمعه الكثير في قدرته على الارتقاء به، وتحقيق الكثير مما يحلم فيه هذا المجتمع من إصلاح على كافة الأصعدة - عبر ما يمتلكه من أدوات عبر خبراته، وقدراته، وإطلاعه الذي لا يملكه عوام المجتمع، يدعونا إلى تأمل مدى محفزات، وموقات، هذا المثقف في تلبية طموحات مجتمعه. وعلى ضوء ذلك يجب البحث بعمق أكثر في علاقته بالسلطة التي تشكل في الغالب العائق الأكبر في وجه صعوده للأسباب التي ذكرت سابقاً، والتي

مستعصية وخفية يكون من ثمة همه الوحيد فك الرموز حتى ولو تطلب منه ذلك تحدياً قوياً أكبر من قواه، قد يفقده أعز ما لديه في سبيل إسماع صوته ورفع الظلم الجماعي والتهميش الثقافي القوي الاقتصادي الاجتماعي والسياسي الذي يستهدف فئة ضئيلة النفوذ من فئة قوية لا تميز أي اهتمام أو احترام للمستضعفين، أي أنه يلعب دور الفدائي أو المقاتل النائر والذي يرهق نفسه للفكرة ذاتها ويستند لدفع الغالي والنفيس من أجل الفكرة والمجتمع.

وإذا أخذنا التصنيف الأول ووضع المثقف العربي، فما أكثر المثقفين العضويين والتقليديين العرب، وما أقل المثقف العربي الحقيقي.

كيف لذلك؟ فالمثقف الحقيقي هو الذي يضحى بالغالي والنفيس في سبيل تحقيق وظيفته ورسالته في الحياة، والتي تكن في المساهمة في حل إشكاليات وقضايا علمية منطقية آتية ومصيرية. وهذه شروط لا تتوفر إلا في عدد قليل من المثقفين العرب في الوقت الحالي وتكاد تكون محصورة في فئة منهم، والذين تجدهم مشردين بين إشارات نضالهم ومستزمات حيائهم اليومية الطبيعية. ظروف عيشهم جند قاسية لكنهم لا يتأخرون في المساهمة في كل ما من شأنه ضمان استمرارية النضال والاحتجاج وتوعية الآخر بالقضية المشروعة بعيداً عن خلق المسجالات والتطلع إلى المناصب اللامعة أو المشاريع الشخصية... تمر السنوات دون أن يحقق أقرب حقوقه

كما يمكن لنفس التنوع من المثقفين أن يصبح دمية بأيدي سياسيين يدعون لهم الإيديولوجيات الآتية والمستقبلية لخدمة استمرارية الأساطير / الخيال الذي قد يكسبونه للرفع من نسبة مستهلكي الخرافة ونسبة الأمل التي قد يتقاضاها من كل فرد لا يفارق بيت الحقيقة والخيال، وهذا الصنف من المثقفين العضويين، بالرغم من أن دوره يكمن في خلق الحركة والإبداع حتى في البهتان، فهو الأخطر إذ باستطاعته توجيه وتغيير العقول والأفكار ما دام الربح مادياً وسلطوياً على حساب ما هو أعظم كرهانات المجتمع، الوجود والكرامة، الشرف... إلى غير ذلك من الخصائص التي تجعل الإنسان يسمو عن النجعة في الحظيرة، أي أن هؤلاء همما سلبت منهم لغتهم وثقافتهم أو هممت عائلاتهم وعشيرتهم، لن يسيروا للأمر أي اعتبار ما داموا يتقاسمون الأرباح والسلطات، ويتأولون رضا مستخدميهم وأربابهم وزعمائهم، ويكتبون التاريخ بدما المثقفين الحقيقيين.

وفي نفس السياق يصف «جوليان» بدء المثقفين كونهم جماعة صغيرة العدد يمشيرون عن غيرهم بتعنتهم بالأخلاق العالية ويمثلون بشكل آخر ضمير الإنسانية، حاملين هموماً مجتمعية، وفي الطرف النقيض نجد الطائفة غير المنضوية تحت هذه المعايير يهللون واجههم الإنساني، بل ويسامون على مبادئهم، وهؤلاء الأشخاص المثقفون الحقيقيون شخصيات نادرة تكون ما يؤمنون به وما يدافعون عنه أبعد بكثير مما يسمى الطرف الآخر من الأشخاص إلى تحقيقه من مراكز سلطوية وكتابة سجلات مزيفة تشهد له بالزور أمام ضميره أولاً وأمام أبنائه ثانياً، وأمام المجتمع والأجيال القادمة في التاريخ القادم. فالتاريخ وحده يحدد الفرق بين المثقف المواطن العادي والمثقف «البورجوازي» السلطوي، من حيث ما يحققه كل طرف مادياً كان أم فكرياً تستحضره الأجيال القادمة مهما طال الزمن.

غير هذه المعايير والصفات، نجد المثقف الحقيقي يكرس نفسه وحياته لتحيص حالات وإشكاليات



هناك قاعدة من المثقفين ينشطون في مشاريع شركات وأحزاب ومناصب حكومية مهم الوحيد تنمية أسماهم وحقائبهم

تتعلق في الصراع البنيادي لأسباب الوجود، فوجود أحدهما يشكل خطراً على الآخر، خاصة إذا كان هذا المثقف من دعاة التجديد والنهوض، في كافة المجالات السياسية والاجتماعية التي في العادة تشبه الاصطفاف البنائي، تركب بعضها فوق بعض.

وفي ظل الحالة العامة سواء العالمية أو العربية نجد أن دور المثقف بدأ يتلاشى، مما يندرج أن دوره الذي كان محركاً للجماهيم والسمي الذؤوب لإيجاد مساحة مناسبة من الحرية، وإقامة الكيان الوطني المستقل والحر، قد انتهى، أو انخفض مستواه.

ما حدث بعد انتهاء مرحلة الاستعمار المسلح للدول العربية -والحالة الفلسطينية مثلاً- هو تراجع الخطاب الثوري لمثقي هذه الدول لأنه فقد مبرر وجوده الأساسي، وبالتالي بدأ هذا المثقف التثويري في البحث عن دور يستطيع من خلاله أن يكرس أهمية وجوده في الحياة العامة، وهذه في حد ذاتها أزمة حقيقية يعيشها المثقف مع نفسه، قبل أن يعيشها ضمن محيطه، وهي أزمة إليات الذات والدور، فتجد أن المثقف ينصرف عن البحث عن حل أزمت المحيط، حين يبدأ في البحث عن تثبيت دوره، فتجده يتعرق أحياناً عن مساره المحدد باتجاه آخر إناني.

غياب النخبة العربية:

إن الغياب النسبي للنخبة العربية اليوم عن ممارسة أي دور في التجارب الوطنية لم يكن مبعثه جهل المثقف بما يتوجب عليه بعد مرحلة الانتكاسات العربية الكبرى التي كان آخرها احتلال العراق فقط، بل إن الأنظمة السياسية ترتاب من المثقفين وتراقب أنشطتهم من أجل الاستعواء على بعضهم لخدمتها، بينما لجأ البعض الآخر- في ظل هذا التوجه - إلى الصمت والعزلة.

فغياب المثقف النخبوي من مراكز القرار السياسي - كخيار تتخذه المؤسسة السياسية من طرف واحد بوصفها مؤسسة لا تتقبل النقد ولا تدعو إلا إلى التبرير لمرحليها أيًا كان هذا الطرح - وغيابه أو تقييده كذلك

الغياب النسبي لنخبة العربية عن ممارسة أي دور في التجارب الوطنية لم يكن مبعثه جهل المثقف بما يتوجب عليه

عن وسائل الاتصال الجماهيري واسعة الانتشار - مع ملاحظة أن "الكتاب" كوعاء تثويري مؤثر لم يعد يؤمل عليه كثيراً في ضوء انصراف المجتمع العربي عن القراءة - أدى إلى فقدانه دوره المهم والفاعل في الاضطلاع بالتثوير كرسالة حتمية يتوقع منه أن يتصدى لها (٢).

في ظل هذه العلاقة المرتبكة بين المثقف التثويري والسلطة بدأت الكثير من المصطلحات السياسية والثقافية تأخذ شكلاً هلامياً يصعب معه تمييز المواقف ومعرفة الدوافع التي تحرك هذا أو ذاك، وهل الدافع الذي يهرك النخبة لاتخاذ مواقف معينة تجاه قضايا مجتمهم دافع وطني أم أنه عمل ضد المصالح الوطنية؟

لم تعد الدول العربية قادرة على التأثير في شعوبها لأنها بكل بساطة استرقت النخبة لخدمتها، أو دفعت البعض منهم إلى العزلة. أما من لم تستطع تدجينه فقد أغرته به التيارات المناهضة للتطوير والتثوير، وهو إجراء تتخذه السلطة بعد أن صار الفضاء الإعلامي كاشفاً لأي ممارسة سياسية تتخذ شكلاً من أشكال القهر التي كانت تمارس سابقاً كالسجن أو التصفية التي يُراد من خلالها إسكات صوت الشعب المطالب بحقه في الحوار والمشاركة الفاعلة بهدف الإصلاح.

مهمة المثقف العربي هي السعي الجاد من أجل القيام بدوره التثويري حتى في ظل غياب المؤسسات الثقافية والاجتماعية القادرة على حمايته من توجس السلطة، مهمة في غاية الصعوبة

حتى قد تبدو مستحيلة. كما أن المثقف يجب أن يجد لنفسه منبراً حقيقياً كي لا تكون دعوته ثورة خوضوية أو دعوة إلى ذبني الموقف المناهض للحكومات العربية بالكلفة فقط، وإعمال ممول الهدم فيها على غير مدى. ولا دعوة إلى تبني الطرح السياسي كاملاً دون نقد أو مراجعة. ولا دعوة لاختيار الانسحاب من الساحة بوصفه - أي الانسحاب - خياراً يمكن للمثقف النخبوي أن يركن إليه في ظل هذا اللبس الكبير في المفاهيم، والهلامية المتناقضة التي تلقى بظلالها على كل شيء، فانسحاب التثويري خيبر سيكون دافعا لتعدد المزيد من الطحالب التي تدعى التثوير في مؤسساتها الإعلامية، كما سيؤدي إلى احتلال هذه الطحالب لمساحات اكبر من منابرنا الثقافية المتاحة لخلق مزيد من أجواء التعمية التي تحيط بنا اليوم (٤).

إن المسألة الثقافية العربية تحتاج قبل البحث عن مشروع، إلى مصالحة حقيقية سياسية واجتماعية وفكرية، بين إثباتات المجتمعات العربية بطوائفها وقومياتها، ونبد قيم التطرف والتكفير والتخوين التي تمارسها كل الأطراف بأشكال مختلفة لكي تستطيع في البداية صياغة خطاب ثقافي نهضوي "عضوي" واحد على شاكلة ما حدث في أوروبا سابقاً، ومن ثم البدء في التأسيس لنواة المشروع الثقافي الذي يمكن أن يرفع المنطقة العربية بكل إنثياتها من وحل التخلف والجهل والسمير خلف ثقافات الاستهلاك والتقليد الأعمى.

البراس

- ١- جميل حنفي / جديلة المثقف والسلطة - الحوار المتمدن - العدد: ١٨٥ - ٢٠٠٧، ٢٤ / ١
- ٢- استعراض كتابي "جورؤمة المثقف في الوطن العربي" سلسلة حوارات لقرن جديد - دار الفكر - سوريا.
- ٣- كلمة لعدد الأول من مجلة "جهات" ٢٠٠٢
- ٤- جديلة القادر حسنة - منبر المثقف العربي في علاقه مع السلطة، صفحة (٥٥) طبعة الأولى ١٩٩٦ - بيروت.



كان قلبي يدل عليه؟

أَسْأَلُكُمْ
يَا الَّذِينَ تُحِبُّونَ بِي مِنْ بَعِيدٍ
وَتَقْتَعُونَ صَبَاحِي
مِنْ الْوَهْجِ وَالْإِبْهَاجِ!

سَاخَلْتُ جُلْدِي
وَأَبْنَى خِرَابِي رُوحِي،
أَرَاكُمْ بِلَا قَامَةٍ
وَالْحِرَاقِي
لَمَّا تُكْنَسُ حِرَابُهَا
تُكْرِياتُ الَّذِينَ

لمن تأخذون البلاد؟

منير محمد هلف *

وَكَاثَتْ يَدِي فِي "أَرِيحَا"
وَقَلْبِي تَسَاقَطَ
بَيْنِي وَبَيْنَ الْجَزِيرَةِ،
وَضَاعَتْ يَدِي مِنْ يَدِي،
دَمِي كَانَ يَنْقُشُ ظِلَّ الْغِيَابِ
عَلَى شَرْقَةِ
فِي مَدَاهُ الْخَفِيفِ.

وَحِيدًا..
أَنَا مِثْلَمَا كُنْتُ مَازِلْتُ
أَبْحَثُ عَنْ عَسِرَةِ
مِنْ رَغِيبٍ نَظِيفِ،

وَمَا زِلْتُ أَسْقُطُ
قَبْلَ الْنُحُوضِ
وَأَصْرُخُ قُرْبَ يَدِي
كَيْ أَرَى
أَنْنِي لَأَحْنِي لِلْإِلَهِ.

تَسَافَرْتُ فِي جِهَاتِ الْفَنَاءِ
تَلْمِظُ مَا لَمْ أَقْلَهُ
وَمَا كُنْتُ يَوْمًا
أُظُنُّ
بِأَنْي أَرَاهُ.

أَسْأَلُ
أَيْنَ طُيُورِ الْبِلَادِ
الَّتِي خَبَّاتُ فِي زَوَايَا الْكَلَامِ انْتِمَالِي
وَجَرَحِي وَمَلْحِي
وَأَيْنَ الَّذِي

لَمَنْ تَأْخُذُونَ
الْبِلَادَ الْجَمِيلَةَ
يَا أَيُّهَا الْأَصْدِقَاءُ...؟
لَمَنْ تَأْخُذُونَ يَدِي...
وَهَوَائِي وَمَائِي
وَهَذَا النَّدَاءَ الَّذِي
قَدْ تَبَقَّى لَدَيَّ

مِنْ الْحِلْمِ وَالْإِنْتِمَاءِ...؟
لَمَنْ سَاوَرْتُ بِأَقَاتِ قَلْبِي
وَأَنْتُمْ تَرَوْنَ الْبِلَادَ
تَوَزَّعَ مِثْلَ سِبَايَا الْخَرِيفِ،
تُسَاقُ إِلَى الْمَقْصَلَاتِ
بِلَا شَارِعٍ..

أَوْ رَصِيفٍ...؟
لَمَاذَا أَجْرُ أَمَامِي
مَوَاقِفُكُمْ
يَا أَنْتِظَارَاتِ مَنْ لَا يَجِيءُ؟
لَمَاذَا تَقِيمُونَ فِي جِسْدِي
رَايَةَ لَاحِقَتِ الْصَلْبِيعِ
وَنَايَا يَلُمُ طُيُورَ الْغُرُوبِ؟

بِلَادًا تَنْظُرُ
أَصَابِعُكُمْ

مِثْلَ أَشْجَارِ حَزَنِي
تَخْفُوقُ فِي عَصَافِينَ زَهْرٍ وَمَاءٍ؟
لَمَنْ تَأْخُذُونَ...
الْبِلَادَ الْجَمِيلَةَ
يَا أَيُّهَا الْأَصْدِقَاءُ؟

* حُلْبَجَةُ * كَانَتْ رَدَائِي

عَدُوا خَلْفَكُمْ مِنْ قَدِيمِ الْجَرَّاحِ.

أَرَى أَنَّنِي رَحَلْتُ
لَا تَعْبُدُ الصِّبَا طُفُولَةَ أَحْلَامِهَا
وَهَوَاهَا،

تَحَاصَرُ كُلُّ الْحَمَامِ
حِمَاكَتُكُمْ يَا خَزَائِنَ
مِنْ وَرُطَةٍ وَأَنْصَانٍ؛
لَمَنْ تَأْخُذُونَ
الْبِلَادَ الْجَمِيلَةَ

يا أيها الأصدقاء
تجاوَزْتُمْ يارفاق الغياب
حدودَ الخراب،
أقول لليلي: سلاماً!
إننا لا نجدُ الزهورَ
فُرشي بلادا علي
ورشي العراق - بدون أصابع -
نخلًا وخبزًا وماءً
أقول: امحني موتاً جيداً
وحزننا لعصفورة
من ندى ارتقاء
من تاختون
البلاذ الجميلة
يا أيها الأصدقاء؟
أنا المقتصد مثل بلادي
أرى زورقي
في مهبط الضياع الأليف

واملاً ظلي صوتاً بعيداً
يخفف أوقاته من ظلامي
ويعلن أن النوافذ لا زهر فيها
وأني لا أستطيع اغتسال كلامي
من الطائر الحائر المتشظي
الذي يحتويني
ويذبح في الحياة.

وتطوي
بمارق حريته من رزق
تدفرن من بعيد
وتنهب من شفتي طفلة
حلمها فرحة وعبق

أكون لي من وجودك قربي
فاكية للنقاء
وخارطة للبقاء
وأخري - لا لا فتقارك
يارحلة من قلق،

وحين تكونين قربي
أناذك...
حتى أحس بأنك
مازلت قربي
وكي لا تصيري بعيدة
وحتي أحقق لي ما أشاء
من تاختون
البلاذ الجميلة يا أيها الأصدقاء؟

كعادتكم
لا تجيئون إلا غيابة غياب
ولا تحملون إلينا
سوى باقة من عذاب،
وكم لا تعودون
إلا وتبسيكم شهقة الانطفاء
ويحرسكم جبنكم من جيوش البكاء
لماذا اخذتم بلادي
ولقتم: هي الآن في سلة الأنبياء...؟
لماذا اخذتم بلادي
يا أيها الأصدقاء؟
من تاختون
البلاذ الجديدة
يا أيها الأصدقاء؟
من تاختون
البلاذ الجميلة
يا أيها الأصدقاء...؟

تمد لكم من خلال شبابيك هذا الأبد
طليور الكلام
وملح ازدهار الأسى
في بقايا الحمام
ورؤيا غرق.
بلادي الخجولة تاتي
لتكفل لعلامها من جديد
تعانق خضر الأغاني
وتاتي
كوجه المياه الجريخة
تشيل مواويل أمي الذبيخة،



احلامنا مطوّقة
قلوبنا تحفّق كلّ يوم
متى تعيد صورة الضباب
كانه عمامة الصّخور
يا سيدي مسيد
يا حارس الجسور والقصور
احلم أن أرى دمي أوسمة وموعدا
مدينتي بنفسجة
قصيدة ونغمة منفرجة
قرنفلًا وسوسنة
زنيقة وعوسجة
احلم بالماضي
يا سيدي مسيد
يا حرقة القصيد.

ندى الأرز والزيتون

هي الليلة النّابغية
والعائدات فرش الشّرد الجديد
والضئيلة في كفاها ملّح من خبز
احصد الخبز المستبين
دمي يستوي ذرة بعد حبّ الحصيد
فاحصدوا من دموع النّدى
من دموع الصّغار
ومن صرخات السّخر
واحصدوا من رؤيا التي غيّبتها
الفصول.
واحتموا الدّھول،
اقطفوا من غصون الأصيل انتشاء
وقاكة للمساء،
اقطفوا اليوم، أو فاقطفوها غدا
احصدوا اليوم، أو فاقطفوها غدا
احصدوا اليوم من ليلنا فجركم
فالجراحات في يومنا نغامت لكم
وسؤال
فاقطفوا من شميم العراي شدا،
أو ذروا سرّه الآن في سنبله
فسراب قطوف الرّؤى الباقيات
وحصاد الهوى قه أو مُحال.

مدينتي... ونغمة منفرجة

ناصر لومبي *

وحينما ضربت موعدا لها
تشققت وانجست عيونها أنهاز
ويحلم الصّغار
أيقنت أنّ مشربي، ومشرب الأطفال
سيدفن الجراح في أودية الظلام
ويكشف الظلام
مدينتي تحلم أن يجيء عامها وعام
يغات فيه الأمل الدّفين
ويعصر السّنين
يا سيدي مسيد
ألا تعيد لونها، وفجرها السّعيد
ألا تعيد بسمتي، مدرستي،
وحينما يزورنا السّحار
فتشخص الأوصار
يا فرحة الصّغار
يا نشوتي بمعطفي،
محفظتي، انشودتي المفضّلة
وفرحتي بدفرتي وسيدي ولعبتني
المؤجلة
وبسمة الكبار في عائلتي
تلوح من بعيد،
يا سيدي مسيد
متى ترّد صورة للدينة المعلقة

أذكر يا موعدنا
أذكر.. هل تذكرني؟
أذكر كلّ عيّد.
يا سيدي مسيد.
أنا سبحت في دمي، في حلمي،
إن كنت أنت عارفا
فإنني المريء.
مدينتي جسورها أوردني
متحفها مفكره
رمالها دموعي التي سكبتها هنا
ذات شتاء بارد مطير
يا وجهها القديم
هل تزورنا غدا...؟
فالشوق نار وجوى
وعقر المغيب في موكنا يسير
يا سيدي مسيد
مدينتي ثلّائها موعبتا وفرحة
الصّغار
إن غاب يوما لونها وطعمها.
وغابر الكبار
فرّ في القابها وبابها أصواتها عزائي
الأخير
مدينتي صخرتها تفجّرت وانفجرت

من حرب إلى حرب
ومن وطن إلى لا شيء
هنا سينام بعض الوقت
أصحابي
ولا أحلام يا جدي
ولا وقت
(الغوريل) (٢) هنا يبقى
هامسة بالليل

هتكسراً كحجوم
يباغث ضوء مصباح
وفي قلنا البدين الحرب
خذ التاريخ يا جدي
فقد يطا الكروم
الجند
قد يتناهي فرغ
ويرسمني الطريق
كوردة محمولة
وكخيمة البدوي
لا الأوطان يملكها
ولا الأرض
كل ما حولي نثار
الأرض.....
والبنات الجميلة
والطريق السهل
كلما أوغلت نحو الباب
أو أمسكت ذاكرتي
يطل الوعل
أو تبكي القناديل المضاءة
فوق تل الكرم
بيروت يا بلدي البعيدة
يا عذائوني الصغيرة...
في كتاب الدرس
لا زلت أتبع كل قافلة
أشكيل ملح ذاكري
لا تترك خلفك هذا الحرب
عنواني

* شاعر وصحافي من مصر

(١) البيان من شعر أنسي.

(٢) القُرُؤ: هو التسمية المحلية لبحر الأبيات
في لبنان.

قصيدتان لبيروت *

سمير سليمان *

لم تكن الحرب
وصوب نار
لم تكن الحرب... لا
ولا ورق الفقر
كان ماء بيروت يهرب
بين همس البنات
وتحت الشظايا
فكيف أوجع ناراً
بماء
وكيف أشد بنار الفرات
يدي؟
كلنا في الصباح يسافر
كم وردة سوف تنمو
وكم طفلة قد تغادر؟
تلك بيروت
أخر سرب الصبايا
وأحلى البنات
.....هناك
تحت السماء غريب
الغريب دخان تحت
تلك بيروت تبكي
وابكي
وحيد كلانا
بلا أصدقاء

لا أحلام يا جدي... ولا وقت
قال الصغير لجده
يا جدي.....
بيروت تبكي
والقناديل المضاءة

فوق تل الكرم
والأشياء يا جدي
ونافذتي
فقال الجد يا ولدي
إذا غامرت في شرف مروم
فلا تقتنع بما دون النجوم
فقطع الموت في أمر حقير
كقطع الموت في أمر عظيم (١)
ترى طعم لئل الكرم
للأشياء يا جدي
لناقذتي ومكتبتني
ترى تمضي بنا الأيام

وبريطانيا، مدعوماً إلى حد ما ببعض ما منحه إياه والدته من نقود... ثم أمضى معظم فترة شبابه منتقلاً بين العواصم الأوروبية فزار برلين عام ١٩٢٨، ثم باريس التي شاهد فيها لأول مرة لوحات للفنان بيكاسو التي أوجحت إليه بأن يتلهم بالرسم المائى بعض الوقت، وهتف في نفسه: "كم لا أحاول أن أرسّم؟".

بعد أن انغمس في الحياة الليلية في باريس فترة من الزمن عاد في عام ١٩٣٠ إلى لندن، حيث عمل في التصميم الداخلي لتأمين نفقاته، ثم استاجر مشغلاً فيها، ليعمل كمصمم زخرفي للمسجد والأثاث، وكانت تصميماته تبهر عن روح تلك الفترة، وقد أثر الأسلوب الفرنسي عليه، تأثراً عظيماً ولم يكن يظن بأنه كان أصيلاً. خلال عمله وتحديداً في عام ١٩٣١ بدأ يتعلم الرسم بنفسه، دون أن يتلقى أي تدريب أكاديمي في معهد أو على يد فنان، ولم تكن عائلته في هذه الفترة تريد له أن يصبح فناناً، لأنها كانت تظن أن الفن أمر سيئ بمعنى الانحراف.

في عام ١٩٣٣ نشر "هيربرت ريد" في كتابه "الفن الآن" لوحة "صلب المسيح" ليبيكون التي اشتراها أحد خبراء الفن يدعى السير ميشيل سادلر. وقد ركز بيكون في تلك اللوحة على الألم والمذاب والموت، وفي إطار هذا الهاجس ظهرت في لوحاته الأشكال المشوهة، والجراح الدامية، والأجساد التي عثر عنها بكتل من لحم متناقة أو متلاصقة.

وفي عام ١٩٣٤ افتتح معرضاً في "ترانزيشن غاليري" بلندن، فكان الإخفاق نصيبه فقرر أن يتوقف بعد ذلك عن العرض باستثناء مشاركته في عام ١٩٣٧ بثلاث لوحات في معرض المصورين الشبان الإنجليزي في "أجيبو غاليري".

مع بداية الحرب العالمية الثانية اتلف غالبية لوحاته. لم ينج منها غير لوحة الصلب. واختفى بعد ذلك تماماً عن الأنظار إلى أن ظهر مرة أخرى عام ١٩٤٤. في هذه الفترة التي اختفى فيها، فقد الأمل وكان مفرطاً في يأسه، واستحوذ القلق على تفكيره، وقد وصفه النقاد بأنه أكثر الفنانين في ذلك العصر بروزاً في تصوير حالة القلق وخيبة الأمل، لذا يكون من المناسب القول بأن

في ذكرى رحيل عامل السجاد الذي شغل العالم الفنان فرانسيس بيكون؛ الأكثر شهرة في القرن الماضي

غاري أنعيم

يعر الفنان الإنجليزي فرانسيس بيكون آخر الفنانين التعبيريين الأوروبيين المغمورين الذين برزوا بعد سنوات الحرب العالمية الثانية، وأحد أبرز الفنانين المعاصرين الذين عبروا بجرأة وصدق عن

إنسان القرن الماضي وما زاحق حياته من قلق وتوتر وعذاب وألم وغربة... وقد نال حظاً من الشهرة الكبيرة في بريطانيا والولايات المتحدة وأوروبا، وإن كان صدى أصمائه في الوطن العربي ضعيفاً وشهرته في بلاده تكاد تكون منعومة.



ولد فرانسيس بيكون في "بوريكوت" ببلن في الشمن والعشرين من أكتوبر عام ١٩٠٩م، لأب كان يعمل

مديراً لخيول السباق، وقد حاول الأب أن يدفع بانه إلى المدارس لتلقي العلم، إلا أن ذلك كان يصطدم بعدم رغبة الابن بالدراسة الذي استمر حتى سن

السادسة عشرة وتوقف تماماً متمرداً على التعلم بل وعلى كل القوانين التي تعارف عليها البشر. بعد ذلك أصبح منتقلاً بين أيرلندا

١٩٥٤ لتمثيلها في الذكرى المئوية الثانية في مدينة البندقية، وفي العام التالي أقام معهد الفنون المعاصرة حفل تكريمي له، وانتهى به ذلك إلى إقامة المعارض الناجحة، أولها في "تاليت غاليري" في لندن عام ١٩٦٧، وقد كتب "ستيفن سينر" عن المعرض قائلاً أن يكون: "كأثر بالحياة، التي يشهد بها، تأثراً بالغ العمق، حتى كأن لوحاته تبدو وقد أفسدها الفساد".

وقد تزامن مع هذا المعرض حدثان مأساويان، الأول: هو وفاة أقرب أصدقاء الفنان "بيتر لاسي" عازف البيانو ذي الشخصية التي يثلب عليها الطابع الرقيق، أما الحدث الثاني: فهو وفاة صديقه الآخر "جورج وايز" الذي رسم له يكون عدة لوحات شخصية بعد وفاته في معرضه التذكاري الذي أقيم في "غراند باليز" بباريس عام ١٩٧٥.

ومن أهم المعارض شهرة ونجاحاً التي أقامها بكون كان في "غراند باليز" عام ١٩٧١ و١٩٧٧، بباريس، والأخير استمر لمدة ثلاثة أسابيع، وكان عالم الفن في باريس يتعبها لذلك اليوم الكبير الذي ستعصفه "فرانسواز جيره" وزيرة الثقافة الفرنسية، مع العديد من الشخصيات الرسمية في فرنسا، ونخبة من كبار النقاد الفنيين في أوروبا، بالإضافة إلى مجموعة نقاد إيطاليين حضروا خصيصاً للمعرض، وشارك في الافتتاح أكثر من خمسة آلاف شخص، وليس من المألوف أن يصاحب أي فنان كل هذه الضجة الجماهيرية والإعلامية، وتلك الاستعدادات الكبيرة من أجل معرض يقمه، باستثناء كل من الفنانين الكبارين بيكاسو وسلفادور دالي.. وخصوصاً أن ذلك الفنان طاملاً وصفه النقاد بأنه سادي النزعة، وأن أعماله تثير الذعر في النفوس وتسم بالفنافية.

وقد ضم هذا المعرض ٢٧ لوحة من أكبر وأعظم لوحات الفنان، وكان معظمها لم يعرض من قبل في معارض سابقة، وكان ضمن أعماله المروضة لوحته الثلاثية الشهيرة "ثلاثية قاعدة الصليب" ويطلق عليها أيضاً "ثلاث دراسات لأشخاص"، التي تقدر قيمتها حينذاك بنصف مليون دولار، وقد ضم المعرض العديد من الصور الشخصية سواء لصديقه العزيز "داير" أو الفنان نفسه، وتعتبر الصور الشخصية



فرانميس يكون تتخذ ملامحها وأسلوبها الخاص وذلك عندما قدمت إحدى لوحاته الفنية إلى متحف الفن الحديث في نيويورك، وفي عام ١٩٥٠ رغب به المعهد الملكي للفنون، عندما لغت الأنظار إلى استخدامه بشكل ظاهر وبارز، العديد من الماني والرؤي المفعمة بالحيوية، ليخلق بذلك أسلوباً مستقراً خاصاً به لا يشاركه فيه فنان آخر.

وقد عالج الفنان يكون في هذه الفترة، الوجه الدامي، لمرية الأطفال الجريسة، الذي ظهر في الفيلم المسمى "سيريبي ايرنشتين" (معركة بوتيمكين).. كما استقى موضوعاته أيضاً من سلسلة الدراسات الحركية للمصور الإنجليزي المولد "ايروود مايبيرج"، التي تحولت صورة العارية على يد يكون في مرحلته الأولى، إلى ضحايا لا وجه لها، تتولى من الألم من عذابات غير معروفة..

ومن بين الحالات النادرة التي يمتد فيها إبداعه على الآخرين نجد سلسلة لوحاته الثلاثية الصارخة عن "البابوات" ١٩٥٢ م، التي تعتبر من أكثر أعماله شهرة، إذ ترجع أصولها إلى لوحة الفنان الأسباني "فيلاسكيز" "البابا العاشر" المرسومة عام ١٦٥٠.

وقد أبرز يكون في لوحة "البابا" للفنان فيلاسكيز تناقضاً عتقاً بين الوقار والسكون في الرجل الجالس وبين التعبير المربع عن خلال ملامحه الجزعة المرتجفة.

وطبيعي أن تبرز شهرته البريطانية، لا من ناحية حياته الخاصة، أو من ناحية أعماله الفنية فحسب، بل من الناحيتين معاً، اختارتها بريطانيا عام

سيرة يكون الفنية قد بدأت في أواء من الخوف والتدمير والظالم والتمرد على القانون.

التحول في التعبير

كان ظهوره في عام ١٩٤٤ هو مولده الحقيقي، حيث خلق تحولاً جديداً في التصوير الزيتي بعيداً عن تقليد أو اتباع منهج أو مدرسة فنية معروفة، والالتفات للنظر في أعمال هذه المرحلة تلك العلاقة المعبرة المحسوبة بدقة بين القلق والياس، من جهة، والمواد المثيرة التي يستخدمها، من جهة ثانية، وعندما رسم القلق والياس لم تكن رسوماً مأساوية، ولكنه شعر بالفراغ الذي أحسّت به البشرية بعد الحرب العالمية الثانية في هذا العالم اللامنتطقي، وشبه علاقة رسومه بنسخها البشرية الأصلية، بالأثر الذي تتركه الحزنونة خلفها. من هنا جاء التشنج في أعماله يبرح عن اليأس والفساد، وظاهر الحياة الكئيبة.

ونذكر من لوحات هذه المرحلة على سبيل المثال، لوحته الشهيرة "ثلاثية قاعدة الصليب" الموجودة في "آل تيت غاليري" التي أبرز فيها الرهبة من الموت، والألم والمجزع من ضل أي شيء، وقد وفق الفنان في هذه اللوحة من ناحية القيم الفنية "من بناء وتشكيل وعناصر... الخ".

واللوحة تخطط ما بين أسلوب بيكاسو والصور الفوتوغرافية كمصدر لها.. هنا عرف يكون بعض الشهرة، غير أنه لم ينفصل إلا سنة ١٩٤٦، حين أصبح يمثل تطلعات بريطانيا في إطار فن الرسم في العالم.

في عام ١٩٤٨ بدأت أسطورة



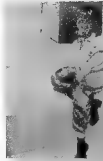
"البورتريه" من الموضوعات المحببة لدى الفنان.

سوطرة هاجس الورث والتكافؤ وقد سيطر على لوحات المعرض التي امتازت بالجرأة والثقة في استخدام الألوان، والروعة في التكتيك الفني، هاجس الموت والتشاؤم، وهنا كان للجنة البشرية عنده نصيب بارز في لوحاته، حتى يخجل للرائي أنه أمام عملية تشويه أو تعذيب، وإذا ما بدت هذه الجثث أو الأجساد كأنها ممتعة أو ميتة، فإنك لا تلبث أن تعرفها..

أن نميزها، حتى لو كانت في مسرح للقنوط، للتعف للربع، للألم.. والألم هو العامل المشترك في لوحات بيكون. والواقع أن بيكون بدأ منذ المبتنيات برسم اللوحات ذات المفصلات الثلاثة والتدفيق في التفاصيل، واعتماد رسم الإنسان وما يشعر به من غربة واغتراب مع نفسه ومجتمعته وعالمه... وكذلك ما يشعر به من الألم.. فالألم هو التعبير المفضل لدى الفنان، ونجد أنه نجح في إبراز ذلك التعبير من خلال الأشكال المشوهة والأكثر عذاباً، من ناحية، ومن خلال المصراحت التي تتلطف من وجوه تلك الأشكال.. والتي تكون أحياناً مكبوتة صامتة وأحياناً أخرى مدوية، إلى درجة تجعل المتلقي يتألم لها، ويتألم للفنان نفسه، ونحو ما يشعر به من ذلك الألم.

كما نجد في لوحات بيكون موتيفات عديدة: اللوحات الشخصية المشوهة، الاختراقات، الصلب، عمليات الطعن بالأدوات الحادة، أرواح استغيثوس المنقمة المبتة فوق زجاج النوافذ، الشخصوس ذوو الحبيبات المتشوشون بشيء، ما والمسدودون على حامل رسم الرسام أو مناضد العمليات الجراحية... هذه الموتيفات وكما يقول "هيورت هوز" لا تحاول أن تدري لنا حكايات بل أن تفرس نفسها على النظام العصبي للمشاهد، وتعرض عليه كما يقول بيكون نفسه "الإحساس دون الملل الذي يسببه نقلة".

شخصوه لا تتوسل الشفقة إن جوهر الاختلاف بين شخصوس



(بيكون) وشخصوس الفن التعبيري هو أن شخصوسه كما يشير "هوز" لا تتوسل الشفقة، إنها ليست مثيرة للشفقة، ولا تحاول أن تناديك لتدخل إلى حيزها، كل شيء فيها يتبسط من حالة الانتفاخ في صمت، وذلك على الجانب الآخر من الحائض الزجاجي (ربما يصير بيكون لهذا السبب على أن يضع أكبر لوحاته خلف زجاج، فمن شأن هذا أن يجعل العزل واقياً، أو شديد الحرفية أحياناً، إذ يتحول الزجاج إلى عنصر، بل حتى إلى نوع من الكولاج).

نقد شديد المرارة وفي عام ١٩٨٥ أقام معرضاً له في "تاليت غاليري" بلندن، ثم في متحف المتروبوليتان في نيويورك عام ١٩٨٨، وقد زار المعرض أكثر من (٢٠٠,٠٠٠) شخص، ولم يكن طريق بيكون لتحقيق هذه الشهرة والنجاح العريض بالسهل، فقد أدان النقاد والدارسون الأمريكيون بيكون لأسلوبه شبه الواقعي ولاختراره تلك الموضوعات المثيرة... ولمدم اشتراكه في التطورات التكتيكية الجديدة للفن المعاصر، ولقي بيكون نقداً أشد مرارة من "أندريه فيرميجيه" الناقد الفني لصحيفة (لوموند) الفرنسية الذي قال عن موضوعاته وأسلوبه "إن هواجس بيكون رتيبة ومملة".

وبالرغم من هجوم النقاد الفرنسيين والأمريكيين على بيكون، إلا أن الفنانين الأمريكيين قد أبدوه بشدة فقال الفنان "لاري ريفرز" رائد الفن الشعبي: "إنه بالرغم من غرابة أعمال بيكون إلا أنه أعظم الفنانين المعاصرين". وقال الفنان "جيم دايسن": "إن هناك قلة تعد على الأصابع من الفنانين الذين أحترمهم، أحدهم بيكون الذي اعتبره رساماً عظيماً".

غير أن بيكون لم يهتم بآراء الناس أو النقاد في أعماله، وقال في رد على هذه الآراء: "لقد كان ألمي دائماً أن أعبر عن الأشياء بصورة مباشرة، كما أراها في الواقع أو ما يسمى بالحقيقة يؤلمهم".

وكان لبيكون رأي خاص في رفض التخلي عن رؤاه الفنية والالتزام إلى المدارس الفنية الرئيسية في الفن المعاصر.. فكتب لرسام البريطاني "ماثيو سميث" قائلاً: "إن الرسم يتجه لأن يكون تشاكياً كاملاً بين الرؤى والألسوان، بحيث تصبح الرؤية هي

اللون، واللون هو الرؤيا.. هنا تكون ضربة الفرشاة خلفاً للأسلوب، وليس مجرد التعبير عنه في فراغ اللوحة، بذلك تصبح كل حركة الفرشاة تغييراً في شكل الرؤيا، وفي تأثيراتها.. هذا هو المصعب الذي يجعل من الرسم صراعاً غامضاً ومستمرًا".

لقد حقق "بيكون" من خلال معارضه الأخيرة نجاحاً كبيراً، وأخذت شهرته تتزايد يوماً بعد يوم، لكن هذا النجاح لم يغير في حياته شيئاً.. إذ أصبح يمضي معظم وقته في مرسمة الفوضوي في لندن، وقد فسّر تلك الفوضوية بقوله: "إن الأمان التي أعيش فيها هي ترجمة ذاتية لحياتي، فإنا أترك العلاقات التي أصنعها بنفسني أو صنعها الآخرون لأنها بمثابة الذاكرة الحية لي".

ورغم الموضوعات الكثيبة التي يصورها بيكون إلا أنه شخص ذكي ومرح في الآخرين، وكان خلال الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته نادراً ما يخرج من مرسمة، الموجود في شقة ضيقة تطلها أنابيب الدخان البشرة على الأرض، والقصور والأواني والملابس والكتب والمجلات، حيث كان يستخدم جدرانها وبابها لتعليق الفوضى، أو ليمسح الرسوم والنقوش، وهي غير مرتبة، مجلة الجدران بالفرشاش، لا ينفذ إليها الهواء، مضادة بمصاييح عارية، تعطي أنسواراً اصطناعية، وتضفي الغموض على الرسوم، بعد ذلك لن نندهش عندما نعلم أن بيكون كان يخلط ألوانه على الأطباق ويستخدم الستائر في تنظيف يديه من آثار الألوان، في مرسمة هذا كان يعمل منذ الفجر حتى الظهر عادة، في ساعات الفراغ فكان يقضيها في المقاصف.

ورغم الكآبة الشديدة البادية في أعماله إلا أنه كان على المستوى الشخصي سريع الابتهاج بمتعة بذكاء حاد يمكنه من التعبير عن نفسه في صراحة بالغة، ولم يكن يعتبر نفسه فتناً موهوباً بل ولا يرى نفسه كمصوّر وإنما يعتقد أنه يمتلك نوعاً خاصاً من الرسامة يدفعه للتعبير بالرسم محاولاً أن يقترب العمل من إحساسه. أخيراً رحل الفنان هرتسميس بيكون في الثامن والعشرين من نيسان عام ١٩٩٢م.

• كاتب وتشكيلاني أردني

رمل محمص

الطريق الصحراوي..

والجنوب ينتظر ثلاثة يرحلون إليه في سيارة واحدة يجمعهم توق للوصول إلى البتراء، بينما كل منهم ينتمي إلى بلد مختلف.. وكنا ثلاثة، الصديق التونسي المعروف الطاهر لببب، ومعه الباحثة اللبنانية غيدا الشاهر، وأنا برهقتهم إلى البتراء، في سبيل تحقيق هدفين، الأول مشاهدة عاصمة الأنباط، والثاني ترقيب انعقاد ملقن علماء الاجتماع الشباب العرب للعام القادم بالتعاون مع بيت الأنباط في البتراء.

كان التراب إلى هناك، يحمل في طياته، تفاصيل لا يد منها قبل تنويجه في النهاية بزيارة المدينة الوردية، ذلك أن الطريق الصحراوي، بمبقرية البادية المحيطة به، جعل من الطاهر لببب يعود بذكرته إلى صحرائه في جنوب تونس، ثم أخذ يوبح بذلك التشابه الكبير بين هذه البداء في الأردن، وتلك الصحراء التي عاش طفولته فيها مستعيدا سيرة الهالبيين هناك، وسوايف جدته، ومماناته مع الخيول والإبل، وسقوطه غير مرة من عليها.

بيت الطين

عندما صرنا بمحادثة "جرف الدراويش"، ذهبت إلى تلك البيوت الطينية المتبقية، والتي سوّرت فيها إحدى شركات الإنتاج السينمائي الإيطالية فيلما عن السيد المسيح، فكانت ردة فعله على هذه الإشارة بأن مادي حديثه إلى بيت الطين الذي ولد فيه، وكيف عاد إليه كبيرا فوجد أطلال بيت، كان هذا، عندما أرادت إحدى الفضائيات الإيطالية أن تعمل تقريرا وثائقيا عن الطاهر، فكان البيت بقايا بيت، آنذاك دخل في حفرة فيه وصورة، في بداية الفيلم، بعد أن تلتقت الكاميرا في زوايا متعددة في الصحراء، وصوت يردد "ولد من الأماكن..". ثم عادت إليه الكاميرا، وهو يخرج من بقايا بيت، وكأنه يولد من جديد وسعد تلك الصحراء التي تركها منذ سنوات بعيدة.

النبطية

في البتراء اكتشفت صديقتنا اللبنانية جذورها التي تعود إلى الأنباط كونها ابنة النبطية في لبنان، وعندما اقتربت غيدا من قصر البت في داخل المدينة، وأخبرتها بقصته، صرحت بأن هذا القصر ربما يعود إلى إحدى جداتها النبطيات، وهي تشعر بالثاء خفي إليه.

الطاهر لببب كان مشغولا بتلك الأراج المنحوتة في الصخر، ويبحث عن أولى تلك الدرجات، وهو يشعر بها، وكأنها تعود سيرة خفية لكثير من الحكايات والقصص والحروب والمشاريع التي تنتشر، وتتشعب، فتتسبى بداياتها، وتغيب الدرجات الأولى لها.

وادي عربة

رحلة العودة، كانت مفارقة لطريق القدوم، حيث عدنا مروراً بوادي عربة، وكانت اكتشافات أخرى لهذا المكان الساحر، وعاد فيه الطاهر إلى معجم النباتات البرية التي يتذكرها في تونس، ووجدناه متشابهة في وادي عربة، حيث الطلح، والسرر، والرتم، والشيج، وغيرها، وذكر أن هناك واديا قريبا من قريته يسمى بوادي الطلح، هذه الشجرة التي تشير ذاكرة التونسيين، بأنها قدمت إلى تونس مع الهالبيين في قرحالهم إلى هناك.

في وادي عربة كانت بعض المساحات قد هطل عليها المطر، ونشفت التربة، وتشققت، فصار تشكيل الرمل، هناك، يشبه "التمريقات"، واليثار على سطح الكان.. كان منظرنا ساحرا، يقري بتأمله، ولكن فتنة خفية أغوت الطاهر وغيدا بالمسير على تلك الرمال، فكان أول وصف أطلقته الباحثة اللبنانية على هذا السطح بأنه "رمل محمص"، وعندما استمعنا إلى أيقاع تحطمه تحت الأقدام قال عنه الطاهر بل هو "رمل مقرمش". وكان صوت التمسار يضيف وترا شجيا في موسيقى الصمت والسكون التي كانت تغلف وادي عربة، لعملة الغروب عندما تجاوزنا بأتجاه البحر الميت، ماشكين إلى عمان.

* كاتب أردني

mefeh_aladwan@yahoo.com

والشاعر اللبناني شوقي بزيع واحد من الشعراء الذين شكّلت المرأة لديهم محوراً رئيساً في كل ما كتب بدءاً من "عناوين سريعة لوطان مقتول" (١٩٧٨)، وانتهاءً بـ "فرايدس الوحشة" (١٩٩٩). استلّني فقط عمله الممنون بجبل الباروك، والواقع أن هذا الشاعر يصل في علاقته مع المرأة حدّ التناقض: فهو الرؤوف بها والتصير لها والمتمن لكل ما تقدمه له، وهو ديك الجن والسياف الشرقي الذي يمثل الذكورة المطلقة أمام تقويضها الأنوثة المطلقة. وفي هذه القراءة أشرت أن أقف على قصائد ثلاث من مجموعته المعنونة بـ "مرثية الغبار" (١) هي: تجليات المرأة، قاحلة الغياب، المسيحي. وقد أشرت أن أعطيها اسم: "ثلاثية المرأة"، لأن هذه القصائد الثلاث تمكس لنا مساحة كبيرة للمرأة كما يراها الشاعر، أو لنقل: كما يحلو له أن يراها. أتت هذه القصائد متتابعة، الأولى من الصفحة الثالثة والستين إلى الصفحة الثالثة والسبعين، الثانية من الصفحة الرابعة والسبعين إلى الصفحة الرابعة والثمانين، والقصيدة الثالثة من الصفحة الخامسة والثمانين إلى الصفحة السابعة والتسعين.

تضمّ القصيدة الأولى داخلها خمس حركات هي:

- المرأة. المرأة.
- المرأة. القصيدة.
- المرأة. العنقاء.
- المرأة. الأفعى.
- المرأة. النهر.

تتلوّ المرأة في هذه القصيدة بشكل يتقاطع مع نفسية الشاعر: فالمرأة هي الحركة الأولى لا تحمل صفات النساء النوعية، إنها: تشبه ما لا تشبه المرأة هي العنقاء (٢). وكذلك هي الحال بالنسبة إلى المرأة التي لا تمكس للناظر أموراً محسوسة أو مرئية، إن المرأة / المرأة هنا تمكس للقارئ "جوانبات" يرى بوساطتها كله نفسه، ووجهه، والعالم؛ ذلك أنه:

يتجلّى دمه العاصف في أسمائه
الجنسي

ويدنو قاب هوسين من الروح.. ويد

رمزية المرأة في مجموعة "مرثية الغبار" لشوقي بزيع

د. نازدة إبراهيم مغريبي

ليس بمستغرب أن تحتل المرأة حيزاً مهماً من شعر الشاعر، أي شاعر، بل المستغرب ألا تحتل مثل هذه المكانة، لأنها كانت على الدوام

مهمته، سواء على الصعيد التقليدي، أما وأختاً وحبوبة وزوجة، أم على الصعيد غير التقليدي، صبر استعمالاتها كرمز مطلق يقفّض بها تفويض به نفس الشاعر من حب أو بغض، ليونة وقسوة، وفاء وخيانة، إثارة وإنسانيسية... إلخ.



تجلى دار الآلات

حين تمتد تدور الأرض

في راحتها الحلي

ويجري ماؤها الجسي

من آدم حتى دودة الأصلاب

أو من الف الحضرة

حتى النقطة البيضاء

في ياء الجسد (٣)

إن المرأة هنا عكست هاشية نفوسنا
أمام جبروتها المتجدد، فالشاعر جعل
من المرأة في هذا المقطع الشعري
أحببة يصعب القبض على معناها،
الذي يدخلنا عالم الحيرة الصوفية:

امرأة تدخل في المرأة

كيما نمحي في بحرهما جزرا ومد

ثم نمضي.. فإذا المرأة وهم امرأة

وإذا المرأة ليست بأحد (٤)

ينتهي المقطع ليتسائل القارئ:
أليست هذه حقيقة كل امرأة عرفتها؟

المقطع الثاني هو المرأة القصيدة، ولو
نظرنا إلى عتبة العنوان لرأينا الشاعر
يخطو مع المرأة قدما باتجاه الرمز،
فالنوعان يوحي أن المرأة المتأولة هي
فكرة، وهذه الفكرة نبيلة دون شك،
ذلك أن النوروت الشفهي يطلق رمز
الشعر، ورمز القصيدة على كل حالة
فيها تألق وإبداع، ولكن الحديث عن
القصيدة هنا يستتبع الحديث عن
الشاعر المتخبط الذي يعاني من ألق
الحيرة (٥) إن الشاعر ينتظر هنا:

أن تفصح النار التي أضرمها

عن ذهب المعنى،

لكي ييرا من حمى الحروف المهلكة

وحده.. يجعل من أحزانه طمعا

ويرمي قلبه خبزا أخيرا

ليصيد السمكة (٦)

إن السمكة هنا هي المرأة المتجددة
التي طال انتظارها، وهو يضرب
على غير هدى إلى أن يلحم فوق
الصفحة البيضاء ياقوت ذراعيها (ص)
(٦)، ولكنها كالمادة تأتي إلا أن تكون
حالة زئبقية يصعب القبض عليها:
وكمين يصغر في بئر يناديها

كرر الشاعر عبارة

«نساء هن واحدة»

ليؤكد على أن جميع

النساء يمتلكن

خاصية واحدة

فلا يسمع إلا دمه مغرورا بالبحر

يعوي دون جنوى

من ثقب الشبكية (٧)

هذا هو المعنى الذي يصر عليه
الشاعر، إن المرأة هي الكنز الذي
يبحث عنه، ولكن عينا يحاول، إنها
سراب يصعب القبض على فحواها،
بل إنها، وعلى الرغم من كل المحاولات
التي تبني القبض عليها، تبدو مسيطرة
على الأمور، وقد قلبت السحر على
الساحر، لتتحول إلى صيادة بارعة،
والرجل / الشاعر واقع في براثنها.

المقطع الثالث ومقتضاه العنوان
(المرأة . المنقاه) لا يفاجئ القارئ
حيث إن الشاعر قد مهد له عبر
المقطعين الأول والثاني، وما هو ذا
يمز ما آتته:

نساء لا يلدن سوى الخسارة

طازجات مثل أول قفظة لثنين (٨)

ونراه يؤكد هذا الرأي لن يقول له:

لسن كلهن سواء:

نساء هن واحدة وإن تتعدد الأسماء

نساء هن واحدة

ولكن كلما احترقت

تجدد ناراها في روحه العنراء (٩)
إن الشاعر كثر عبارة «نساء هن
واحدة» ليؤكد على أن جميع النساء
يتملكن خاصية واحدة، وهو يدخل
بنا مع المرأة إلى الأسطورة المعروفة
ليجعلها هذه المرة للمرأة بشكل جديد،

والجدة ليست هي معنى الأسطورة
ولكن في إسنادها للمرأة، إن المرأة هنا
تبعث، من جديد، عند كل ولادة، ليبين
أن هذه الخاصية متأصلة في المرأة:
إنها خاصية الإغواء التي تمتلكها، ولا
تنزل عنها:

وكلما احتكت بيده بركبة امرأة
تنوب (١٠)

وهو بالتالي لن يستطيع أن يبرئ
نصفه المفقود من قاحة الآباء (ص)
(١٠).

هل يفاجئ القارئ إذا وصل إلى المقطع
الرابع وقرا عنوان: (المرأة . الأفي)؟
وما الذي تتميز به الأفي عن غيرها
من موجودات الكون؟ وهل تتطابق
في دلالتها مع ما ينقله لنا النوروت
الشفهي؟ كل هذه الأسئلة يصعب جوابها
في بوقعة واحدة هي أن الأفي تتميز
بالدر.. يمكننا أن نقدر أن الشاعر قد
مُر بحالة قاسية جعلته قاسيا مع المرأة
إلى درجة كبيرة، وهذه القسوة رافقها
تألق فني استطاع بواسطته أن يوصل
ما أراد إلى القارئ. والشاعر لا يفتر
يمز على الوتر الذي أشرنا إليه في
البداية:

تقدم

ليس من ضب أقل طراوة منها

ولا هجر أشد نقاوة من لثج لهديبها

ولا غسل أبر بوعده

من نحلة في فخرها ترمي (١١)

إن من هذه الصور المتلاحقة يعني
أن للمرأة تقوم بدورها على أكمل
وجه، إنها تنوي وتقدم الفريات، ولكن
طريدة / الرجل / سيجني مع الغسل
نسمة تسيه ما حصله من متع، ولعل
القارئ يدرك أن أدى هذه النسمة
مضاعف مرات كونه انصب على الفهم.
إن شوقي بزع في هذا المقطع يكشر
عن أنابه للأنثى ساعيا إلى فضحها،
ولكنه لا ينسي القارئ أبدا، أنه يشب
إليها بمحض إرادته:

كان العمر صورة عاشق ينوي

وتحملة رباح الموت

نحو

المرأة



من اللافت حقاً أن الذين يرفضون الإجهاض هم الذين يؤيدون الحكم بالإعدام، فهل هو تناقض أفكار، أم مفارقة؟ أم هي سيكولوجية الخوف؟ كريستوف أندريه طبيب معتنس في الأمراض النفسية والعقلية، في مستشفى سانت أن بياريس، ذاع صيته بعد إصداره لكتاب "حب الذات" بالتعاون مع زميله كريستيان ليلورد العام ١٩٩٨. ومنذ ذلك التاريخ وهو يستكشف متجهاً اضطرابات وحالات التعافي التي تحض الانفعالات. في كتابه الجديد "سيكولوجية الخوف" الصادر عن دار "جاكوب" يروي لنا كريستوف أندريه الكيفيات التي يزيل بها الأطباء سلوك الخوف والوساوس التي تعكر صفوتنا وتسم حياتنا. من المفارقات أن الخوف تخير شؤم، وقد يصيبنا بالمرض في أحيان كثيرة. لكن لولا إشارة الخطر الانفعالي الذي يشكله الخوف لاستحال وجودنا على هذه الأرض. مع كريستوف أندريه كان لنا هذا الحوار :

• هل الخوف تتعاصل طبيعياً عند الكائنات؟

- بالطبع، إنها كفة قديمة جداً للدفاع عن النفس. لولا الخوف لكان الحذر اختفى عندنا، ولكانت البشرية اختفت منذ زمن بعيد. فالمرض يبدأ عندما يفقد النظام الدفاعي توازنه. إن شخصاً من بين شخصين اثنين يفتقد إلى هذا الميكانيزم، وشخصاً من بين عشرة أشخاص يفتقد هذا الميكانيزم إلى الحد الذي يجعل حياته لا تتطابق، في بعض الأحيان نحس وكأن الخوف يملأ كامل حياتنا. إنني أشبه ردود أفعالنا أمام الخوف بالانتهابات التي يحدثها جهازنا المناعي عن طريق إحداث الأمراض، كالحمى أو الحساسية وما إلى ذلك. والحال أن الكثير من الناس عندهم نوع من الحساسيات النفسية التي تضعهم في حالة من الذعر، في حين لا شيء يهددهم. هؤلاء يستولي عليهم الخوف من أن يصابوا بالخوف، وهكذا يبنون أشكالاً من الهلع والرهاب التي قد تصبح عوائق تثل حياتهم.

• الخوف شيء لا يطاق، لماذا إذن نحب

أن نخيف أنفسنا، عندما نذهب لمشاهدة أفلام الرعب مثلاً؟

- اسمي هذا بـ "خزات التذكير". إن الجهاز الدفاعي الذي يرفض شيئاً الخوف تعود أصوله

لولا الخوف لانقرض الإنسان، لكن كيف تجاوز الخوف؟ حوار مع كريستوف أندريه

مقدمة باتريس فان إيرريك •

ترجمة وإعداد مدني قسري •

إن لا نخشى الموت أم فيه شيء من جنون، وفيه شيء من حكمة أحياناً. فهاهم أن نعرف لأي سبب نخاف، ولأي سبب يختار بعضنا الموت. لا شك أن عدو الإنسان الأول، بلا منازع، هو الخوف. الخوف بكافة أشكاله. الخوف شكل من أشكال الألم. إنه ألم أدبي ونفسي. حسبتنا في ذلك أن نشاهد سلوك الناس من حولنا لكي نرى أنهم جميعاً لا يحسون بالخوف بالكيفية نفسها.

الإرهابيون يشعرون أنفسهم بواسطة قنابلهم ومتفجراتهم. والانتحاريون يشعرون أنفسهم في الطائرات طوعاً. فيما أشخاص آخرون يختارون الانتحار.

في أعمالنا غريزة البقاء، هي التي تقاوم بها الخوف من الموت، والخوف من أن نتألم، والخوف من المجهول، والخوف (على الذات) من أن نفقد وجودنا، والخوف من أن نترك ذواتنا في العوز. والخوف من أن نفشل في أداء مهامنا في الحياة، والله أعلم ماذا أيضاً لكن لولا الخوف الكامن الغريزي فيها، كما يقول محاورنا، لانقرضنا من على هذه البسيطة، لا محالة!



أندريه

CHRISTOPHE ANDRÉ

PSYCHOLOGIE DE LA PEUR

CRAINTES, ANGOISSES ET PHOBIES



طفولته، أو عن أجداده فله ذلك، وهذا ما أسميه بالتمتية الشخصية، وهذا أمر مختلف.

هذان الطريقتان لا يتعارضان، وبإمكانهما أن يتناسما بعض الوسائل. قبل فترة قصيرة شاركت في اجتماع للأطباء النفسيين الأوروبيين، حول الاضطرابات الفلقة، وقد طرح البعض خلال هذا الاجتماع تقنية تسمية مستلهمة من التأمل البوذي: دون أي اعتبارات ميتافيزيقية، بالطبع، وتقوم هذه الطريقة على التنفس والاسترخاء، وعلى استقبال الأفكار التي تبتثق بشكل تلقائي لحظة الاسترخاء. إننا نتمثل هذه الطريقة دائماً بمنطق تكبير دوايمة الخوف من الخوف، فنقول لمرضانا: "عندما يأتي الخوف، صمغ أنه مشكلة، لكن لا داعي للقلق، فتأملوا هذا الشعور المرعب قليلاً وسوف تقللون من هذا الخوف، ومن هذه المشكلة، وكلما تدربت على هذه التقنية صارت الأمور أفضل".

● **المعالجات المعرفية السلوكية تتفدى منذ قرن من الزمن من طرق علاجية متقنة، ليس كذلك؟**

– الأمر أحدث من ذلك بكثير، منذ خمسين عاماً تقريباً. من المؤكد أن العلاج النفسي السلوكي الأول يرجع تاريخه لعام ١٩٢٤، لكن بناء البروتوكولات النفسية التحليلية المعقدة، وتطبيقها ميدانياً، يعود فقط للتسعينات من القرن العشرين. وبالفعل فإن الفكرة التي تقع في قلب المعالجات النفسية السلوكية هي أن معارضة الرهابات (الأفكار القسرية) بالضرورة أمرٌ ينبغي أن يمزج ما بين الجسد والاتصالات معاً. هذه ممارسة وليست فقط تمهيداً شفاهياً، نحن مضطرون لأن نشغل "التيوكورتيكس" (القشرة الدماغية الجديدة)، بل والدماغ الاتقائي أيضاً، فإننا نطلبنا على مستوى المعالجات الشفاهية المصرفة فإن المرضى سيبدون كل أنواع التدايبات الشفاهية، لكنهم لن يتحسروا من مخاوفهم بالضرورة، إن التطلب على الخوف ممارسة سيكوسوماتية، مثل تعلم الكلام بالإيجازية شفاهياً، أو العزف على آلة البيانو، لا بد من إدخال الجسد في اللعبة، ومن ثم إدخال طرق التعلم كافة، لقد قبل كيريرا إن "المعالجات المعرفية السلوكية" eye movement desactivation reflex طرق سطحية، ويان التحليل النفسي وحده هو الذي يوفس في الأعماق، دعني أقول لك إنه بالنسبة للرهابات فإن العكس هو الصحيح تماماً، التحليل النفسي، مثل هذه الحالات يظل على السطح، لأنه

الخوف، لكنها مخاوف ثقافية أكثر منها مخاوف وراثية.

● **هل التفشيات والصيبان يشمرزون بالخوف نفسه؟**

– لا بالطبع، في بداية الحياة، تكون الفتاة، إحصائياً، أكثر استقراراً من الولد الصغير، وأقل خوفاً منه. لكن مع مرور الأيام تعمل الأدوار الاجتماعية والانتقاء الثقافي إلى إخفاء خوف الرجل، وإلى كشف خوف المرأة. الولد مفروض منه أن لا يخاف ولا اتهم بأنه "دجاجة مبللة"، لذلك نراه يجتهد في أن يتقن بتناع الشجاعة والإقدام، بينما في حد من الحدود يمكن أن يكون من صالح الفتاة أن تتظاهر بالخوف إطلاءً للرجل وإعجاباً بمنحه دور الشجاع الحامي، وطريقك في العلاج، والتي تشكل ما اصطلاح على تسميته بالمعالجات المعرفية السلوكية تعرف كيف تصحح الحصر النفسي والرهابات لكن دون استكشاف اللاشعور. لذلك فإن المحللين النفسانيين الذين يعتمدون على الغوص في اللاشعور بحثاً عن أسباب الخوف الكامنة نراهم كثيراً من يصفون هذه السلوكية الأجنوسكسونية بالصطنية. الواقع أن التحليل النفسي أعطانا الطب والأسوأ معاً، وفي غموض عظيم أيضاً، وخاصة بخلطه بين العلاج النفسي وبين النمو الشخصي، فمنما يعاني مريض من خوف ما فإن علي أنا الطبيب أن أساعده على أن يستعيد حياته اليومية العادية، وإذا شعر بعد ذلك بالرغبة في أن يعرف أكثر عن ذاته الجوانية، عن

الأولى إلى أجدادنا الأوائل، الذين كانوا محاطين بمخاطر قاتلة مباشرة، في كل لحظة من لحظات الوجود. ومنذ ذلك الوقت ولا سيما في بلداننا الآمنة اكتسبوا شعوراً بالأمان كان من القوة ما جعل جهاز الإنذار هذا صديقاً، والحال أننا في لاشعورنا، أي من حيث لا ندري، نعرف أنه من الخطر القول إننا لن نحتاج ذات يوم إلى جهاز الإنذار هذا الذي يعود لعصر الزواج؟ من هنا فإننا نعتبر أنفسنا باستمرار حتى نتأكد أن الجهاز الدفاعي عندنا على ما يرام.

● **هل يمكن للخوف أن يتراكم في عصبوناتنا (جهازنا العصبي) إلى حد تصنر محوها؟**

– بالطبع، إنه مشكلة ذاكرة الخوف، دماغنا لا ينسى أبداً تجارب الخوف، فعندما نتعرض لخوف شديد من شيء ما فإن أثر هذا الخوف، حتى وإن تطورنا وتجاوزنا هذا الخوف ظاهرياً، فإنه يظل قائماً (كامناً) دوماً، ويمكن أن يعود للظهور في أي لحظة، حين عودة السياق نفسه للظهور. لذلك فإنه من الضرورة بمكان معالجة هذه المخاوف المخزونة في الذاكرة بشكل بناء وفصل، إذ لا يمكن الاكتفاء بانتظار مرور الخوف تلقائياً، لأن آثار الخوف تستيقظ بشكل أسهل من الخوف نفسه، المريض الذي يعالج علاجاً جيداً من خوف معين سيحرف كيف يواجه أي خوف جديد يواجهه أو يعكر صفوه، سوف يعرف كيف يهذى من روعه، ولا أغرقته من جديد في تصاعد الخوف الذي يتجدد ويتقذى بشكل ذاتي.

● **هناك أيضاً المخاوف الجاهزة، المحولة، كمثل خوف تلك المرأة العابرة للحريق التي كانت تنظر إلى صورة ثعبان في اللحظة التي اصطلمت فيها إحدى السيارات بشجرة، فمنذ ذلك اللحظة وهذه المرأة لا تخشى الحوادث، بل تخشى الأفاعي...**

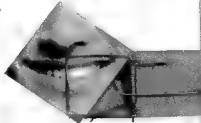
– هل تعرف السبب في ذلك؟ لأن السيارات لم تكن موجودة في الأزمنة ما قبل التاريخية، بينما كانت الأفاعي موجودة... صورة هذه الحيوانات التي إنني هي تركت أثرها في أعماق جهازنا العصبي، يضاف إلى ذلك أنه يمكن أن تكون الانزلاقات قد حدثت في أشكال الخوف المعاصرة، مثل القطار الذي يغشى قطاراً، والأهم من كل ذلك أننا نحن البشر نستطيع التحكم في مخاوفنا، بينما الحيوانات لا تستطيع التحكم في ميثاقها، في جنسنا الخوف ليس "فطرياً" بالضبط، حتى وإن كنا نملك استمدادات حقيقة لبعض أشكال



Robert A. Glover

Trop gentil pour être heureux

Le syndrome du chic type



PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

مجتمع يرفض فكرة الموت إلى الحد الذي يجعلني، حين أعالج مرضاي الذين يعانون من الخوف من الموت، أصطحبهم إلى المقابر، وأجعلهم يلمسون القبور، وأذكر اسم الأصوات وعائلاتهم، حتى أعزّمهم على فكرة أن الموت سنة من سنن الحياة. وأنتا جميعا ذاخو الموت لا محالة، وأن المشكلة لا تحل ببقائنا طول الوقت عند الطبيب، أو في المستشفى. بل على العكس من ذلك علينا أن ننظر إلى الموت وجهًا لوجه، وأن ننظر إلى التوابيت، والقبور، وأن نقبل هذا الألم العادي في حياتنا حتى لا يصبح مرضًا.

• ومع ذلك فإن وسائل الإعلام في الوقت الحالي تفتتح على الضجوة بين ما يمكن أن يواجه الفرد وبين أشكال الخوف الجماعي الكبرى (القبلة، صعود المحيطات، الزيادة السكانية، الوبس والشقاء، الإعتداءات الإرهابية، الحروب... الخ.) التي لا حول له ولا قوة أمامها، والتي تشتمل عليه كالوسواس، بلا طائل.

- هناك أشياء كثيرة. السياميون التجاري، وسائل الإعلام... الخ. قد فهموا حق الفهم أنهم من الأسهل الضغط على مؤشر الانفعالات الأساسية، من إثارة هذه الانفعالات بشكل مباشر وصريح. إن استقطاب غلبة الناس عن طريق الخوف وسيلة سهلة وبسيطة. مرضاي كثيرا ما يحلوطني عن شذرات الأخبار المتفرقة، وفي رأيهم أنها أسوأ الكوكبتيلات، طالما أننا بالفعل لا نملك أي تأثير على الأشياء المخيفة التي تُعرض علينا كل مساء. رؤية قطع رؤوس الرهائن يحدث ردود أفعال عنيفة من الخوف... رودا تضع الناس في جو من اللأمان، فهمق ذلك حصرهم النفسي (الخوف الشديد) ونقل من طاقتهم. إن الخوافين الكبار لا طاقة لهم بمساعدة التلفزيون.

• إننا نعيد التفكير في ما قاله الدكتور هنري لابويرت حول الاعتداء والهروب عندما نكون عاجزين عن الاندفاع عن أنفسنا، وعن الهروب معًا نصبح معنويين. إن جهازنا العصبي مهيا لرد الفعل ولكبت رد الفعل أيضا.

- بالطبع، لذلك فإن أولويتنا الأولى هي مساعدة مرضائنا على رفع هذا الكبت، حتى يستطيعوا الرد من جديد. وكل الباقى يمكن أن يأتي فيما بعد... نتائجا.

عن مجلة/ كليه نوفييل

• كاتب وترجم جزائري مقيم في الأردن
Meryad2003@yahoo.fr

الصعيد الجماعي سواء بسواء. فهي خالق الحرية. أمراض الخوف هي أمراض الحرية. المصابون بالرهاب يفقدون حريتهم في التحرك وفي التفكير، وفي أن يكونوا مستقلين... الخ. وعلى عكس ذلك فإن الخطابات من نوع "لا تخف" تضعني أمام مشاكل عديدة، سواء على المستوى السيكلوجي، أو على مستوى المعرفة الفلسفية. من المستحيل على مستوى معين ألا نشعر بالخوف. عبارة "لا تخافوا" توحى لنا في النهاية، بأننا يمكن أن نمشي حياة أكثر سعادة وغبطة. إن نحن طردنا موضوع الخوف، إن نحن الفئان، إن نحن بدندان، أو إن تدبرنا أمرنا للهروب منه. والحال أن هذا من وجهة نظر الطب النفسي أكثر خطورة. الرهابيون طوا مشكلة الخوف عندهم... فهم يهربون منه! إذا أنت تدبرت أمرك حتى لا تشعر بالخوف، بإلغاء ما يفهمك، أو بالهروب من الخوف هروبا منهجيا فانت في الواقع تغذي الخوف في نفسك أكثر فاكتر. والوسيلة الوحيدة التي تجعلك لا تظل عبدا للخوف وتكون أنت سيده، هي، على العكس، أن تواجه هذا الخوف بذكاء.

• لكن ظني أن الرسالة الروحية التي تقول للناس: "لا تخافوا!" لا تقترح عليها هروبا، بل إنها، على العكس، تقترح معنى المواجهة الهادئة التي تترك قوتها فيها يتصلح بأفلام الرعب؟

- أجل، لكن عبارة "لا تخافوا" توحى بفكرة الفارس الذي لا خوف عنده، ولا لوم، الفارس الذي لا إنسانية له (أي الذي يملك صفات تفوق صفات البشر). والأمور لا يمكن أن تكون على هذا النحو في واقع الحال. هذا يهيئنا إلى مشكلة الخوف والموت. إننا نمشي في

يكثي بتداعيات الأفكار الحرة، فيما نتبع المعالجات الموروثة السلوكية التي تتمثل في النهاية في إيصال المرضى، الراغبين بالطبع، (إذا أرفغناهم تقاف الاضطراب عندهم) إلى الأوضاع التي تجعل انفعالات الخوف عندهم تصمد إلى السطح، قلت فيما نتجج هذه المعالجات وبشكل أفضل في تعليم هؤلاء المرضى التحكم في هذه المخاوف، بمعنى أننا نقوم بأعمال تطبيقية، ولا نكتفي بالتأمل في أصل الخوف ومصدره، وفي الكيفية التي تسير بها هذه المخاوف. فنحن نثيرها ونعلم كيف نتحكم فيها. وهو ما يمثل بالنسبة إلينا أفضل طرق التلقين.

• العدالي لا ما كثيرا ما يتحدث عن خوف بسيط يمكن أن يلغي نفسه بنفسه، بشكل رهيب إن لم نمارس عمليات الاسترخاء، الخوف من الأرق (ومن أن تكون متعبين في اليوم التالي) الذي قد يملكه فقط طوال الليل.

- هذا مثال جيد لكل الحالات التي يكون فيها الخوف نفسه مشكلة. لمرضى الذين يعانون من اضطرابات النوم أقول لكل واحد منهم "على أية حال، كلما كنت ملحا في رغبة النوم نمت أقل، إن فأفضل شيء يمكنك فعله، إن كنت تضي على لياقتك في اليوم التالي، هو أن تسترخي، وأن تضع نفسك في حالة من تقبل حالة الأرق، وأن توفر ظافلتك الانفعالية. إن الأفضل من الإذم طوطا والأسوأ هو أن تحلل خطأ. وما بين الحالتين بإمكانك أن تختار الأرق، لكلك على الأقل تريح عقلك.

• الكثير من حكماء الهيدات والفلسفات الكبرى ومنهم السيد المصيح عليه السلام مثلا كانوا يقولون لأتباعهم ومحدثيهم: "لا تخافوا!" وهذه أيضا عبارة القاضيين ضد القمع. إن الاستبداد تغد من عورده من الخوف العام عند الناس، فلو حاولوا أن يقتلبوا على مشاكلهم لانتصرت الحرية في النهاية. في التيهنطراطيات يكون الخوف أكثر مكررا. هل شذرات الشاعنة الإخبارية معقولة بدون خوف؟ إنهم يقتلون إلهنا كميات هائلة من الخوف الذي لا حول لنا ولا قوة إزاءه. فهل لهذا الأمر علاقة مع "خزرات التفكير" التي تتحدث أنت عنها فيما يتصل بأفلام الرعب؟

- هناك أيضا المخاوف التي تدار وتُحرك عن قصد لأهداف تجارية صرفة. "خافوا أيها الناس وسنهلكوا". الفكرة أنه إذا شعر الناس بالخوف فسوف يخرسون ويصمتون. لا شك أن المثقفين على حق حين يدعون: الخوف أداة للقمع، على الصعيد الفردي وعلى



اتبعني قلبك....

ليلى الأطرش *

يوم كتبت الإيطالية سوزانا تمارو روايتها "اتبعني قلبك" كانت في الظل الأدبي، فلم تحقق رواياتها القصيرة ولا كتبها للأطفال شهرة عالمية، ولا حتى مكانة لافتة في الوسط الأدبي الإيطالي. هما الخصوصية في رواية نشرتها عام ١٩٩٤، فترجمت إلى ١٨ لغة عالمية وباعت أكثر من ثلاثة ملايين نسخة؟

ثم تعمد سوزانا تمارو إلى الإثارة، ولم تفرق في تطبيق نظريات الحداثة النقدية، أو تجتهد في تجميل المخرات، ولكن المشاعر والأسلوب وأنسياب الأحداث، والاهتمام بتفاصيل الحياة البسيطة خلق نصا يمس شغاف القلوب، ويكرس روايتها واحدة من أكثر الكتب مبيعا في العالم. النص العربي ترجمه طلعت الشايب، والكاتب والمترجم المصري الحاذق، الذي يمثل قلة نادرة من المترجمين الذين يحافظون على روح النص، ويتواصلون روحيا مع مبدعه بشكل يقرب من التوحد. الرواية تتأرجح بين المذكرات اليومية والسيرة الذاتية للراوي، جدة تكتب لحفيدة ربتها بعد رحيل أمها، غادرت للدراسة فاستلمت منها بعد شهرين بطاقة مقتضبة تقول إنها بخير. التفاصيل الصغيرة المحكية أسرة كالأحداث المنوية في الرواية، الحديقة والكلب وشجرة ورد زرعها الحفيدة، وطائر مات بعد غيابها، وأخبار الحرب ومعتقدات حول تواصل الأرواح في لحظات الموت.. وحبيب الكبار حين يرحل الأبناء للدراسة فيعبرون عن قلقهم وتخوفهم بالإصرار على أمور صغيرة كاللباس والأكل.. سرد بسيط ولكنه يعمق التفاصيل التي تشكل العمر، ولا تقل عمقا عن لحظة الكاشفة بالسر الكبير عند منتصف الرواية.

الرواية يوميات جدة تعيش مع حفيدة مراهقة ماتت أمها بعد أن خرجت غاضبة، فالجدة رفضت السماح لها ببيع منزل منحته لها لتسدد ديونها. وهي تعتقد أن الجدة لم تحزن، وأن أمها اصطدمت بشجرة في سورة خذلانها.. وتركنتها طفلة لا تعرف لها أبا، فقد حملت بها أمها في إجازة إلى تركيا في فترة التحرر النسوي الأوروبي.. كانت الأم مدينة لبلنك، وستغلها ماديا وجسديا طبيب مشعور، وسيطر عليها بفكرة أنه سيجعلها أشهر معالجة نفسية في أوروبا.

إنها رواية التقاطع العاطفي بين الأجيال الثلاثة، جدة خدمت زوجها وحملت من طبيب في إجازة فلم تبج بالسر لأحد، ثم اكتشفت في لحظة موت زوجها أنه كان يعرف. قال جملة مقتضبة من الابنة "يدا إيلاريا لا تشبهان أبدا يدي أحد في هائلتنا" ثم أسلم الروح.. وابنة تتمزق في البحث عن الذات، وتركب موجة التحرر النسوي لأنها تعرف يقينا أن زوج أمها "أوجستو" الرجل العجوز الغني والمتدين وجامع الحشرات "القرقة" ليس والدها، ولكنها تفشل في إجبار أمها على الاعتراف باسم أبيها الحقيقي. وحفيدة تهرب من واقعها إلى عالم النجوم متأثرة بالقصة الرائعة "الأمير الصغير" الذي يستطيع خلق عالم لا شرفه، تلوم جدتها في صمت موت أمها.. تتورم مرة واحدة وهي في العاشرة فتصنف الجدة بالكذابة.. وتصلي لأم ضاعت في متاهات الإحساس بالفشل وانعدام القيمة.

تخلق الرواية تواسلا عاطفيا مع الجدة رغم أخطائها، وتقسم عدم حزنها على ابنة ضائعة بين المخدر والشعوة، إنه الشعور الإنساني نحو الابن الضال، وهي مشكلة تقاسيها معظم العائلات الأوروبية، بل وبيدات تقزو المجتمعات الأخرى.. إنها رواية القلق الإنساني على مستقبل الأجيال، ولهذا حققت شهرتها واستحققتها.

الفنية التقانية التي تحسم شعرية القصيدة وأهم ما نراه في عنواناته الطويلة التي تمثل مقدمة دراساته النقدية أنها تحتاج إلى تفكيك شامل لحزبتيات العنوان، وصولاً إلى تصور حقيقي لمنهجها النقدي ذلك أن الناقد مولع بتقصي العناوين مع أن عنواناته قد تتلاقى أحياناً أو يتصل بعضها ببعض فكتابه (حركة التعبير الشعري رداً على اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة قراءة ومنتخبات) وكتابه (مرايا التخيل الشعري) نجد أن الكتابين اشتركا بلفظ مرايا: مرايا الصور = مرايا التخيل ثم أن مفهوم حركة = حركة التعبير الشعري يضاهي على نحو ما مفهوم التخيل الشعري.

ونجد في أغلب مؤلفاته ما يكون على سبيل القراءة إذ تمثل تصورات نظريته أو كشف عن حدود نظرية، في حين نجد مفهوم (منتخبات) جاملة لتصورات تطبيقية نقدية. وكثيراً ما يرد (الشعرية الجديدة = الشعرية الحديثة) لتكون طبيعة الدراسة عملية في اتجاه القصيدة الحديثة بما تحمله من تصورات خاصة بالناقد نفسه بعيداً عن مفاهيمها الذي يترامى للقارئ من أول وهلة، فهي تصورات عميقة ذات طبيعة نقدية تحليلية.

وعصم الأمر فيجب أن نشرك بين مفهوم (الجديد) من جهة و(الحديث) من جهة أخرى وذلك من خلال التركيز على المقابل القوي لكل مفردة من هذه المفردات. وتبحث هذه العناوين تساؤلات مهمة الإيجابية فنوا (مرايا التخيل الشعري) مثلاً هو مبني على إشكالية المصطلح (مرايا) الذي اشتهر في نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي في مجال الدراسات النقدية، وهو جمع للفظ (مراة) التي تمثل بعداً فيزيائياً إذ إنها انعكاس للصورة أو هي رؤية الصور بشكل مقلوب غير متوازن أحياناً أو مشوه في أحيان أخرى فيما لو كانت المرأة غير واضحة، وفي هذا الاستعمال تكون الصورة المجازية أقرب من الحقيقة ذلك أن الشعر هو صورة تتلق بلسان الشاعر نفسه.

وغاية العنوان أن المرايا تصور دائماً بلفظ (التخيل) وأنها توصف بالشعر من دون الشئ في (الرويا + الصورة) الانعكاس والتمهي بين الرائي والرائي، و(المرآة + التخيل) يمنحها امتياز التعريف والتخيل وهو مصطلح بلاغي ونقدي قديم، والتخيل يرتبط ببنية النص التي تنفذ مشروع الخيال في هذا النص وحصر الدراسة في الشعر بوصفه جنساً

الناقد محمد صابر عبيد رؤية منهجية أسلوبية

سم محمد عبيد



د. عبيد

بمتطوراتها وتحليلاتها وألفاظها الرحبة المحملة بالتشويق والإثارة والاستقراء، الذي يتسرب إلى منطقة القارئ الآخر في أطلال سميه إلى تشييد عمارة نميه (النص الثالث)، وهو المصطلح البديل لنقد النقد) ووصولاً إلى ذلك فإن الناقد يحشد لكل هذه الدراسة كثيراً من المنتخبات والاختيارات والنصوص الشعرية والنثرية، من أجل التوصل إلى حال شعرية مثيرة لإشكاليات النظام والفوضى ومهادنة إلى خلق أنموذجها الخاص ومضايفة حس النقدي، وفي أغلب الأحيان يهتم الناقد بشكل النص بوصفه مقياساً مرآياً لتقويم التجربة الشعرية، وهو أحد أخطر التشكيلات

أولاً: (مت الرؤية إلى الناقد)

لعل التعامل في مؤلفات الناقد د. محمد صابر عبيد يجد أنها مبنية على مشاهجة ذات قصيدة عالية، إذ تبدأ إثارها من عنوانات كتبه التي يسجلها والتي لا تتبع من هو أو إلهام أو مجرد مصادفة بل إنها تكشف حقيقة واحدة أنها ناتجة من مماناة وتتبع بيقين، بل ربما ممانشة

مطلقة تصل إلى درجة الاستحسان أحياناً لينتج أو يصل إلى تسجيل حقيقي يبرز من

خلال عنوان الكتاب نفسه فيحسب قول د. فيصل القصيري تعليقاً على كتابه (مرايا التخيل الشعري): ((ولعل عنوان الكتاب وحده يعمل من الإثارة والاستقراء ما يجعلنا نشوقه عنده قليلًا)) ١ ويحاول الناقد أن يكشف العلاقة التي تربط بين قضية أو مشروع النص الشعري الحديث والشاعر الحديث وهو يواجه أسئلة إشكالية تضعه في صلب مقارفة عميقة الجذور وصعبة المائدة. ويتيح للشاعر الذي يخوض صراعاً حضارياً مع تحديات الشاعر أن يفعل عمل الخيلة المكتظة بالمرآيا التي تكشف وتضاعف وتمكس وتغري في أن معاً، ثم يسعى إلى بيان أثر هذه العلاقة في القارئ وما يثير فيه من تخيلات وصور وإشارة ولا يتوقف الناقد عند حدود حياة النص وحياة الشاعر بل ينعدي ذلك إلى منطقة القراءة المعقدة والمتشعبة

وأكثر من مصطلح، ويجتهد في أن يمثل القراءات وهي تقتصد نماذج منتخبة يمكن أن تعطي صورة عن آلية التدقيق التي تعمل هنا كإكزارة ليعتمدها النقاد في الاختيار والفرز، ومن ثم إخضاعها للاستقرار والتبليط والتأويل(٧).

ثانياً: مقاييس التأليف النقدي وخطاباته:

لكل مؤلف من مؤلفات غاية ما أو هدف يسمى إلى إحصائه لقارته، فكتابة (الشعر المراقي الحديث فرة ومختارات) وإن كان متولاً الشعر المراقي نفسه إلا أن غايته إطلاع القارئ العربي على التطور الإبداعي في البلد (ويمناسبه إعلان عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢، تأتي فكرة المختارات العربية بهدف القصيدة والشعر، باعتبارهما الحقلين عامة، على الصورة الحقيقية الشاملة للتطور الإبداعي العربي في حقلتي القصيدة والشعر، باعتبارهما الحقلين الأكثر تطوراً وخصوصية في مسار الحياة الأدبية في الوطن العربي) ٢، ثم تسعى إلى تحقيق تواصل خلاق بين المبدعين العرب في أقطارها المتعددة من جهة وبين المبدعين وقرائهم من جهة أخرى(٤). وما كانت مسألة الترويج الشعرية وأنسج حداثتها في تركيب العصر الجديد من أهم المشكلات التي يواجهها العصر، فقدمت في البحوث التي تناولها في كتابه (زيفها الحداثة الشعرية) إذ يقول (من هنا توغل قراءتي في أنموذجي (نماذج القصيدة العربية الجديدة هو- الأنموذج الأردني- الذي لا يتعد لدى الكثيرين من نماذج المقدمة التي يعتنقها عادة الأنموذج العراقي والأنموذج السوري والأنموذج المصري) ٥، كما أن أغلب الدارسين لشخصية محمد صابر عبيد النقدي أجمع على أنه يسعى لتأسيس مشروع نقدي عربي خاص به تقول د. شحات داود ((يؤسس الناقد محمد صابر عبيد مشروع نقدي عربي خاص به) ٦ ويقول د. فيصل القصيري ((وتشكل مجتمعة - كتيه أو مؤلفاته لا يفت حد حدود التطوير والحوادث اللسانية، بل يتجاوزها إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء النص الذي بدده الناقد محمد صابر عبيد مشغله الأساسي وهمة الأول(٧).

وهي سبيل ذلك فإنه يستعمل لغة ضائقة ومؤثرة، ولا بد لقارته من أن يقع تحت سلطة كتابته التي تتجلى بالقوة المستعصية التي يسطرها أسلوب هذا الناقد عليه مسبياً في انتخاب ما يحلو له من لغته، الشمية، مما يتطلب تمتع

الأدبي في مسار سليم وصحيح لم يبتعد عن روح النقد الذي يسعى الباحث إلى بئله والكشف عن حدوده.

فإنما لم يجد أنها اتخذت عناوين هذه الكتب مبدراً القراءة ومبدأ الاختيار والانتخاب، ثم أن الناقد ركز في اتجاه القصيدة الحديثة أو الشعر الحديث أو حدد باتجاه مكان أو زمان معين، فحدد زمانية البحث ومكانيته وعناصره ورجاله وساعد القارئ على أن يتعرف على طبيعة الدراسة أو البحث أو المؤلف، فضلاً عما أعطاه للقارئ من تشويق ومتمعة ناتجة من التساؤلات التي يثيرها العنوان نفسه والتي تقرى الباحث أو القارئ بالكشف عنها، من خلال كسر غلاف البحث والولوج إلى دواخله وحداثات تراكبه، بين عنوان الكتاب أو المؤلف النقدي وبين الاختيارات أو المنتخبات الشعرية، إذ يكون لهذه المنتخبات تواجد حي وتواصل مستمر بالفكرة النقدية التي يسعى الناقد إلى إبرازها وتأثيرها وهي تكشف عن إحساس الناقد وقدرته على الاستيعاب والتحليل، حتى يمكن أن يصل القارئ إلى التخصص بهذه النصوص والتلذذ بها واستصاهاها بحيث يمكن أن يصفها (نص اللذة) أو (لذة النص)، ويمكن أن نجد أن أغلب المؤلفات ركزت في (شعرية المفاخرة أو شعرية الحوار النصي) فضلاً عن التركيز في شكل النص وما يرتبط به من عناصر مثل (المكان - الزمان - الرمز - الرؤيا - الإيقاع)، وصولاً إلى تحديد جمالية النص، ويجد القارئ أن النصوص الشعرية المنتخبة قد خضعت لسلطة القراءة النقدية الموجهة لإشهار تجربة القصيدة وتحليلها بالكشف عن جمالياتها وحضورها الفاعل في ذاكرة القارئ، كما وأن الناقد يحاول الكشف عن العلاقة بين العناصر الثلاثة (الفنية - الجمالية - التعبيرية)، وتصل إلى القول إن عناوين هذه المؤلفات جاءت مطوّلة على نحو شامل ومترايط، يمثل إلى الاختيار (اختيار الأنموذج وتحسينه) وأن هذه العناوين تحمل إشارات ورموزاً تمنح القارئ القدرة على فهم المقاصد، وتسهيل المعرفة، وتحديد الأسلوب والتعرف على المخفى من القول كما أنها تثير كثيراً من الأسئلة في مخيلة القارئ.

تسمى هذه القراءات النقدية لنماذج من الشعر العربي الحديث إلى أن تستجيب لحدود هذا العنوان، أو بالأحرى يقدم العنوان ذاته لاتواء هذه القراءات... ولعنوان (جماليات القصيدة الحديثة - نماذج من التطبيق) مثلاً حلو - كما يبدو - لأكثر من بعد

إبداعياً بأخذاً يمثل الكلام البشري في أعلى مستوياته وهكذا تتواضع وتتماهى مقدرات الكتاب، وتجد أن الناقد يأنف بين العناصر الفنية والجمالية والتعبيرية التي تؤسس مشروع النص الشعري الحديث أو أنه يركز في التعريف بمآزق الشاعر الحديث الذي يواجه أسئلة إشكالية في صلب مفارقة عميقة الجذور وصعبة المواجهة، ولكنها مفارقة تضرب في أرض بكر وتتيح لهذا الشاعر الذي يخوض صراعاً حضارياً مع تحديات العصر أن يفعل (عمل المخيلة المكتظة بالمرآيا التي تكشف وتضاعف وتكس وتغري في أن معنا)، ثم أن بعض هذه العناوين تكشف عن مسود منهجية البحث الذي يسعى الناقد إلى إظهارها ففي قوله (جماليات القصيدة العربية الحديثة) يكشف العنوان عن حدود الجمال في القصيدة الحديثة، ثم أن العنوان يكشف عن حدود القصيدة العربية ومكانيتها في مفهومها العربي من دون إقصاء للقصيدة الحديثة في منظورها المعالي.

كما أنها تكشف عن سؤال قد يثير في ذهنية القارئ إيجابيات متعددة ولا سيما في بيان مفهوم (القصيدة الحديثة) ومعناها، في حين جاءت بعض عناوين هذه المؤلفات مبنية على فلسفة لقوة يمكن أن نسميها (الظنفة العنقوت) كما في عنوان إحدى مؤلفاته (جماليات القصيدة العربية الحديثة) إذ عنون إحدى موضوعات الكتاب (إزجار قينار القصيدة اللونية بين سطح الورقة ووسط اللوحة) فتهيب (القصيدة اللونية) شيء لم يؤلفه القصيدة معروفة ولكن وصفها (باللون) شيء آخر غير معهود، واللون إذ أخذ على الجواز فقد تضمن وإن أخذ على الحقيقة غير عن تصورات متعددة تحتاج إلى مهارة الصانع، فالخلط بين الألوان من دون التخصص ينسبها قد يؤدي إلى إنتاج غير موزون مقلد أحياناً ومقلد ويمد عن الحقيقة المرغوبة مما قد يولد عدم الرضا. من يأتي لفظ (البينية) (بين) ليزيد من الإشكالية فعلاً يعني (وسط) الورقة) أم هو الشعر؟ وماذا يعني (وسط) اللوحة) أم هي الصورة أم ماذا؟ وهكذا ربما نجح الناقد بفلسفته التعبيرية هذه عندما أتاح للمتلقي أن يسأل ليهيئ في طيات كتابات الناقد عن إيجابيات هذه التساؤلات.

فهناك عناوين العمل الفني كما تعرف وهي خاتمة البحث بل هي أداته التي تكشف عن عمق العمل الأدبي ومعانيه، واستطاعت هذه العناوين أن تكشف عن حدود العمل الفني، وأن تضع النقد



ذلك القارئ يحس ذوقي بمكنه من ذلك الانتعاش، لا بد للقارئ من كسر القشرة السطحية الجافة التي تحمى الشعر المروض للتقد ليصل إلى الروح الشمية لذلك الشعر.

ويمكن أن نبعث في غاية مؤلفاته عامة التي جندنا بنفسه: (يندرج) هذا الكتاب في سلسلة كتبنا الخاصة بالمتنقيات الأدبية التي تتجاوز الانتخاب الذوقي المجرد، لتدخل في فضاء نقدي جديد تكون فيه القراءة النقدية بوابة ذوقية وجمالية وفنية لولوج هذه المتنقيات، وتكون فيه المتنقيات استمراراً واستكمالاً ذوقياً وجمالياً وفنياً للقراءة، فضلاً عن الاختيار فإن الغاية دراستها دراسة نقدية جديدة بعيدة عن الانطباعية قريبة من العلمية التي تجعل من الذوق والذوق والجمال مقاييس لها.

نائباً: الألبعة النقدية وشكالية القراء:

لا يمكن أن تصور حقيقة أن الباحث د. محمد صابر عبيد إلا ذلك الأكاديمي والباحث والناقد والناقد، الذي امتزجت فيه مميزات هذه الأفكار ومميزات شخصيته القدرة على التحليل والاستنتاج وتحديد الحاجة التي يتأهل منها القارئ هريز كان أم عراقياً، أكاديمياً كما أم قارئاً عادياً.

لذا جاءت مؤلفاته مليئة حاجة ما ومعالجة مشكلة ما، واتخذت هذه المؤلفات ثلاثة اتجاهات مثل حقيقة البحث الذي يمثل مسيرة طويلة بدأت منذ أن عرف الباحث اللغة، فهو باحث بالفطرة، شعره مثل إشكاليات لغوية وفنية هي نتاج صراع فكري أدبي بين مفهوم القصيدة القصيدة والحديثة ليشق الشاعر مسيرة معمرة، لم تتوقف عند هذا الحد بل أنه رشح مفهومها وقوى دعائهما بمد أن أصحبت له اليد الطولى في البحث والنقش من خلال رؤيته أكاديمية، فضلاً عن روحه النقدية، وهكذا استطاع أن يطل علينا د. محمد صابر عبيد بأكثر من مؤلف وأكثر من بحث ليعرض الأذهان كل الأفكار التي تقف في عقليه القارئ تصورات ومفاهيم جديدة، يستطيع من خلالها أن يفهم الواقع الأدبي الجديد ويصل إلى مفهوم (القصيدة الحديثة أو الجديدة) وكل ما ينتظم أو ينطوي تحتها، فجات مؤلفاته بين التطوير والتطبيق ولم تتخذ من مفهوم الشعر مطلقاً وحيداً مؤلفاته وإن حقق الغلبة من المؤلفات.

وفيما يخص الكتب التي بين أيدينا فإنها مثلت بحق مسيرة متكاملة من منظور

المؤلف النقدي إذ جاءت مجسدة للإتجاهين التطويري والتطبيقي، وأن كان التطبيق هو الأكثر وهو ما أضفى جمالاً لأسلوبية الناقد، فتصوير الفكرة لا يتجسد إلا من خلال التعبير عنها بانموذج شعري، وجأت أغلب نماجحه منتخبة وهذا يعطيه جمالية أخرى إذ أن كتب المختارات تدخل في باب من أبواب النقد الأدبي، وعرف هذا قديماً في تاريخ الأدب العربي، وبلغت عند بعضهم درجة عالية من حسن الاختيار ودقته وجماسيته، حتى وصف أحدهم أبا تمام في مختاراته في الحماسة ((إن شعريته ورهافة ذوقه في مختارات الحماسة أرفع منه شاعراً في شعره)).

ولا شك أن د. محمد صابر يتمتع بخصائص كثيرة تجعله قادراً على أن يسبق إنجازاً ما في هذا المجال، وإن تفاوتت في نسيته وعندما نلاحق أعماله الأدبية والنقدية نجد يعطينا تصورات متكاملة ومنطقية وتوجهات صادقة بأعماله تقريباً، فضلاً عن تعريفه بنمط أعماله ((وإذ كلفني أمانة عمان الكبرى مشكورة بأعداد مختارات من الشعر العراقي الحديث في ظل الاحتفال بعمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢، فإنها تضمنني في مواجهة أكثر من نصف قرن من إبداع شعري غاية في التنوع والتعدد والإشكال، وهو من الفن والثراء بمكان نبحث ما يزال ينظر إليها عربياً بوصفه قبلة الشعر العربي الحديث وما زال الشاعر لا يحسم إلا عراقياً)).

وتعد هذه المتنقيات بداية مشروع واسع يسعى إلى إنجاز لم يتعدى حدود الشعر ويشمل النثر قصة ورواية، فهي حديثة في مقدمة كتابة (حركة التعبير الشعري) يقول ((يندرج هذا الكتاب في سلسلة كتبنا الخاصة بالمتنقيات الأدبية التي تتجاوز حدود الانتخاب الذوقي المجرد، لتدخل في فضاء نقدي جديد تكون فيه القراءة النقدية بوابة ذوقية وفنية لولوج حفل المتنقيات، وتكون فيه المتنقيات استمراراً واستكمالاً ذوقياً وجمالياً وفنياً للقراءة، ويحل كتابنا راقم (٤) فيما نشر في هذه السلسلة النقدية الخاصة بهذا المشروع حتى الآن بعد كتاب (الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات) و(شعرية طائر الضوء) و(شعرية الكتب والأمكنة) ولم تقتصر السلسلة على الشعر بل ستمتد إلى القصص القصيرة، وربما أطلت بحساسيتها الجمالية على أفضية أجناس أدبية أخرى)).

وربما تنف قبالة هذا المشروع أسئلة كثيرة ولكن مثل هذه الأسئلة تتوقف

عندما نقف أمام مقدمات تجلت فيها ملامح الجمال، إذ استطاعت أن تتخطى شغاف القلب لتعنيه في قصيدة التعبير يقول الناقد الشاعر محمد صابر عبيد: ((إن مفهوم (التعبير) في قدرته استملاق التجريبية وتوقفه في تمثيلها يفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يقتض (الشعري) ويشغل لسانها في حقله، وعلى النحو الذي تتوافر له في هذا الضمائر طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية))، ١١. وهو بهذا يجيب على أسئلة العلاقة بين الحركة والتعبير والشعر، ولا تنف مقدمات حقله عند هذه الحدود بل تتسع لتجيب على أسئلة العلاقة بين التطوير والتطبيق عندما يجعل المخافة الشاعر، أو عند من الشعر الأدبي حتى ولو كان المشروع الذي يشتغل عليه يقع في دائرة التكيف، ففي قراءته للشعر العراقي جاء تطبيقه منصبا على جل الشعراء الحديثين، في قراءة انتخابية لنصوصهم الشعرية ولكن تجلي الاختيار عندما اتخذ من (عزالدين المناصرة) نموذجاً لحركية التعبير الشعري وصعد إليه رضوان نموذجاً لشعرية الكتب والأمكنة نظم التعبير والتصوير في شعر عبدالله رضوان ١٢. ففي كتابه الأول حركية التعبير الشعري يؤكد على نحو رمزي فاعلية التزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعري وقوة الانكسار المضاعف لحركة الأشياء وديمومتها، إذ عُد شعر عزالدين النموذج نموذجاً لا لكونه شاعر إشكالياً من ثلاثية تكوينه الأدبي والمعرفي لكونه شاعر ناقد وأكاديمياً حسب، بل لطبيعة شعره وكيفية لفنه، إذ يبدو للوهلة الأولى صلباً وخشياً يخلو من السلاسة اللغوية والرونة الإيقاعية وجماليات التصوير، لكن حين نتجح القراءة بصبرها التطويري في الانتماء إلى فضاء هذا الشعر ونقائده ورؤاه والاتسحال الحميمي بخصوصيته الإشكالية، سنكتشف بسهولة ورحابة خطابه وفرادته وسيبدر بعمته ولذاذاته قبل أن يتبادر بأحتمالها وتوازياتها ١٣. وربما يكون سبب الاختيار كثرة ما كتب عنه إذ عده صلاح عبد الصبور ((من ألم الأصوات الجميلة في حركة الشعر الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين))، ١٤. وعده إسماعيل عباس ((واحداً من رواد الحركة الشعرية الحديثة))، ١٥.

سراً: ناعية الشرح:-
تتأكد أولى صور فاعلية المنهج عند



منظورات النشك

السير الذاتي

قراءة في تجربة

محمد القيس السبع الذاتية

دراسة

متميزاً وأهم ما فيه أن صورة الناقد في المسطرة وتمثل قوة وقدرة على اختراق النص والوصول إلى جوهره.

أما في كتابه ((رؤيا الحداثة الشعرية)) فقد استطاعت منهجيته أن تعطي رؤيا حقيقية لمفهوم الحداثة الشعرية، وأن تعرف طبيعتها وأنموذجها ومنطقاتها ومقولاتها. وافتتح مشروع قراءته بتمهيد تعرض من خلاله لتحليل أدوات القراءة وكيفية التعامل معها ثم هيكل قراءته تلك، من خلال أربعة فصول جاءت متناغمة مع طبيعة البحث وسرراتيجية عنوانه، وتكامل تلك الفصول لتشكّل أنموذجاً رائعاً في الترابيح بين العنوان وبين طبيعة البحث، وسعت إلى مقارنة أهم قضايا الأنموذج في بنيتها النصية وفي تشكلاتها الثقافية والروائية والحضارية على حقل الذات الشعرية والحقول المجاورة. إن أنصرفت الفصل الأول إلى معانيته ((إشكالية الذات الأولى إلى معانيته)) ومن رحم هذا الفصل ولد الفصل الثاني المعنون ((بلاغية الجسد وأنة الخطاب))، إذ كشف هذا الفصل في نصوصه المنثقة عن مسيرة شعرية خاصة للجسد تؤلف بلاغته في ظل تصعيد خطي لشبكة الدوال وهي تقترح كتابة شعرية بالمجد والأثولة، ولا ينأى الفصل الثالث ((الغنائية، جدل خاص (والعام)) عن الفضاء المتجانس الذي ضم تحت مظلته الفصلين السابقين، إذ تعمل أدواته وآلياته في مقارنة أهم عنصر من عناصر الشعرية العربية هو الغنائية.

ويبحث الفصل الرابع ((الشكل الشعري وجماليات الفنون)) إلى التزاوج الاحتفالي المنتج بين الشعر والمفنون المجاورة: ((ولعل من الغالب الإشارة في خاتمة المقدمة أن الشعراء خضعوا للقراءة والنصوص التي حظيت بالفحص

الناقد بقوله ((إن منهجنا يقارب قضية الإفادة من الفنون الأخرى، واختبار مدى استبعاد الشعر لتقنياتها والتفاعل مع معطياتها، في سبيل الارتقاء بقيمة التعبير الشعري، وربما كان تحليل قيمة التشكيل واللون واضحة في بعض السقراءات))، ولا يقف حد النهج عند هذا التصور بل يتسع ليشمل حدود المصطلح نفسه إذ يسمى إلى يسمى إلى إعطاء مفهوم معين أو محدد لمصطلحاته، ففي قوله: ((الحديثة)) فإنه لا يربطه بالمعنى التاريخي بل بقيمته الفنية الجمالية المناسبة للعصر والجوهر النوع، وتكتسب القيمة الفنية الجمالية بعدها الحدائي من اللحظة التي تشارك فيها القيم التقليدية للعارف عليها في القصيدة العربية التي تشكل عائقاً أمام اكتساب هذه الصفة بدلولها المقصود، وتفتح على آفاق إبداعية تجمع وتمنح كينونتها النصية من جهة وترتفع من جهة أخرى بمستويات علاقاتها مع القرن ((الحداثة الشعرية حادثة تفعيل وديمومة لا تستكين ولا تقطع، ويقرر ما تتجس في تفهيمها وديمومتها فإنها تتمكن من الإبقاء على حدائتها، ولا فإنها تكف عن كونها حدائية وتزاح خارج دائرة الاهتمام الحدائي))، ثم يسمي منهجيته العلم إلى فضاء الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج ويسمى ثانياً ليكون مثلاً في التطبيق، ١٧. ثم يسمي منهجيته مؤلف من مؤلفاته لا يمكن أن يبيح على حدود الأمثلة التي يتضمنها عنوان كتابه إلا إذا تم قراءة جميع مؤلفاته، والتعرف من خلالها على وجود الترابيح بين هذه المؤلفات وهو ما يسمى إليه المؤلف نفسه ((وإذا كانت هذه القراءات التي ضمنتها هذا الكتاب لا تقدم إجابات شافية كافية عن أسئلة عنوانه، فإننا نؤتمن بالكتب الأخرى التي منظرها إرجافاً - إن شاء الله - وهي تتحدث جميعاً في خط تراشي واحد، يعمل من منطقة (التطبيق) وما تقوم عليه من منطلقات نظرية - هي نتاج المنطقة التطبيقية والدرجة الأساس لا سلطة عليها - المناخ الذي يحكم المنهج في إرساء معالمه النقدية بها ومن خلالها))، ١٩.

واستطاع مشروع النقد الجديد أن يقدم تصورات ومفاهيم جديدة لل نقد، من خلالها يمكن تحليل النص بعد أن يتم تحديده، بعيد من أهم أساليب البحث النقدي عند (تجدد) أنه متجدد، ومتألف مع طبيعة الموضوع الذي يبحه، ومتنوع، وغير متكرر بمنهجية واحدة مما يعطيه قدرة دائمة على صناعة المنهج وعدم اللال، فالقارئ يجد في كل مؤلف من مؤلفاته صورة جديدة ومنهجاً جديداً، وأسلوباً

والحداثة والتحليل لا لثمن على نحو حاسم وشامل وكامل الأنموذج الشعري الأردني ولكنها تمثل الأجيال الشعرية كافة... وعزائنا في ذلك أن كثرة الدراسات التي تناولت سابقاً وستتناول لاحقاً الأنموذج الشعري الأردني كان وسيكون بوصفها أتماماً مهمتها المتواضعة))، ٢٠.

وجاءت قراءته في شعر عبدالله رضوان فاحصة: ((فإن قراءتنا اختارت أن تتوجه إلى فحس لتجربة عبدالله رضوان الشعرية استناداً إلى أفضية هذين الإرفادين، لأن ما تبقى من روافد، وما يشق من رؤى، وما يظهر من ظلال وحواشي وخوافي وهوامش لا تفصل عنها بل تعمل جميعاً بوصفها كوادرها لها تدفع شعرة(البراز) و(الأمكنة) وتقتل اشتغالها بين يدي الشعر من وضع المحاكاة إلى وضع الاندماج والجدل والإنشاج))، ٢١. وإذا كان (المهرات) هو الرافد المركزي الأساس في شعرية عبدالله رضوان لا عبرات كثيرة يتعلق أهمها بالفلسفة الشعرية التي يعتمد عليها الشاعر وينبع اشتغالاته الشعرية على أساسها، فإن (الأمكنة) بسماسيتها وقيماتها الشعرية الهائلة وأساسها العاطفي العميق يوجدان التجربة وزخماً الانفعالي، كانت رافداً مركزياً آخر لا يقل شأنًا عن (المهرات) في سياق عمل الذاكرة والحلم معاً، فضلاً على أن يتواصل ويشاكل ويتضاهى مع على نحو عميق وقائل من جهة وتشكيلي وجمالي من جهة أخرى ٢٢ يقول الناقد في سياق التعرف بمنظوماته النقدية من خلال فاعلية المنهج: ((من هذا المنطلق اجتمعت قراءتنا الحرة في مواجهة ومقاربة مفاهيم جوهرية في هذه التجربة، طالت قصائد بمتراج، أو مجموعات بعينها، على سبيل إقتران فروض والتوصل ببراهين أحياناً، وعلى سبيل الإشارة والتعريض لمواصلة البحث والتقيب والحفر أحياناً أخرى، كما أننا لا ننظر إلى (المنتخبات) بوصفها تمثيلاً مجرداً لقناعات القراءة وتصورتها النقدية حسب، بل هي استكمال لها وتكامل معها إذ إن حس الانتخاب النقدي وحساسيته الانتقاء والاختيار يتجلى في هذا العمل بوصفه نقداً على نحو ما))، ٢٣.

فحاسة: القارطة النقدية للكتب

تتبع الكتب والمؤلفات - الخاصة بالكتور محمد صابر عبيد - وجاءت الكتب موضع الدراسة موزعة بين ٢٠١١ ولغاية ٢٠٠٦ فهير خمس سنوات نشر هذه المؤلفات الثمانية، ٢٤، واختلفت هذه



للمادة وما تحتوي عليه من مقاربات
تسبب النص الشعري بسيمات معينة، إذ
يتم مصطلح (المادة) هو مصطلح
جرائي خاص يتمل حصراً بموضوع
نفس الدراسة، وهو أساساً على فحص
المتن الشعري الحديث في ضوء قابلية
تذكره من جهة والحكم من جهة النص،
على الإسهام المباشر في صناعة النص،
كما صورة التفسير الإبراهيمي والتطبيق
الانتقائي فحات في كتب النخب،
التي كانت تمثل بحق رؤية جمالية نقدية
بالنسبة للنخب إذ استطاع أن يصل إلى
مديات التلميح المؤثر في القرن.

وهكذا تبقى مفردات د محمد صابر عبيد تحمل في طياتها إشارات ودلالات من الصعب أحيانا الوصول إلى أبعدها، وهو مما يضفي جمالا وبعداً رمزياً يسمى القارئ دائماً إلى حلة التعرف عليه.

الكلاسيكية وكنانية من العراق

Figure 1

في فيلم الأزمنة الحديثة عبر لنا شارلي شابن عن أزمة الإنسان البسيط في عالم مجتمع الصناعة حين أصبح الإنسان مجرد حلقة من حلقات الآلة وقدم لنا كافتكا شهادته الرائعة لقضاة محاكمته وحراس قلعته معترضا على عبث الأنظمة وبشاعة البيروقراطية التي أفرزتها عقلانية المجتمع الصناعي، وفي العقلائية التي رفضها بيكاسو وراح يحطم الأشكال في تجريدته (١)، ثم صاحب ظهور شاشة التلفزيون عدة دراسات وأعمال إبداعية عن سحر هذا الصندوق العجيب/ قصة فرض السماء للقاصة المغربية ريمعة ريجان.

لكن ظهور شاشة الحاسوب وشاشة الهاتف المحمول وما ارتبط بهما من انفتاح غير محدود وتواصل بلا حدود، جعل الشاشة بهذا المفهوم الجديد تتسرب إلى الأدب، لتتحول كموضوعات في المتون القصصية والروائية والشعرية مثل: رواية شات للكاتب الأردني محمد سنانة، رواية بنات الرياض للكاتبة السعودية رجاء الصانع، مجموعة أعلى قليلا من بيل غيتس للقاص المغربي هشام الدحماني، ديوان الشاعر المغربي طه عدنان، ولي فيها عناكب أخرى، مجموعة: هذه ليالي للقاصة المغربية فاطمة بوزيان، قصة احتمالات لـمحمد شويكة، كما يمكن الوقوف على موضوعات متفرقة في أعمال أخرى مثل يوم السعد للكاتبة ملكة نحيب في مجموعتها القصصية السماوي، حبيبة الامايل من مجموعة ورشة الانتظار لإدريس عبد النور، وسبحال الوقوف عند بعض هذه التجارب العربية والمغربية.

رواية شات أم لبي والمريخ في العالم الافتراضي

تشي رواية شات من العنوان بعالم الشاشة لفظة شات التي تعني دردشة الكترونية مفردة مشهورة لعلها أكثر ما يعرفه الكثيرون عن عالم الانترنت بل إن الكثير من الإحصائيات أثبتت أن استعمال الانترنت لدى الشباب ينحصر في الدردشة، ورواية شات رواية رقمية مضمونا وشكلا، إنها رواية تم إخراجها ونشرها باستخدام التقنيات الرقمية المختلفة المستخدمة

تمثلات الشاشة في الأدب

نائلة بوزيان

علاوة على الفن بالتكنولوجيا علاقة ممتدة عبر العصور، لكنها علاقة ملتبسة بالعداء أحيانا والوفاق أحيانا أخرى، إن الفن ينظر من مادية التكنولوجيا وبرجماتياتها الصارمة ويرى فيها تناقضا جوهريا مع ما يتحلى به هو من رهافة وحساسية ومع نزوعه الدائم نحو المجرى، ويسفر من ضرورها وحبها بالفنون حين تهبط بالفن إلى نوع من الكولاج /القص والصلق، وبالأدب إلى نوع من الوثنائية وتنزع عن المعمار قيمة

الجمالية، رغم ذلك كثيرا ما ألهمت التكنولوجيا خيال المبدعين فما إن تظهر تكنولوجيا جديدة حتى تدفع المبدع إلى استخدامها والتعبير عن مضارقاتها.





فصل: الفرسفة

الجنس مع مثال عبر الشاشة " وتعتبر فاطمة الجنس هو الحب تقول " الحب حالة جنسية حيلة تتودد للجنس " في حين يعتبر المهندس: الحب حالة من السمو الروحي، هكذا يصبح الشباب عن الآخر وعن الحب بكل تجلياته الحافز الرئيسي لتعامل نزار مع الشاشة واكتشاف عوالمها، وهو لا يشذ في ذلك عن معظم الشباب، ولعل هذا ما سيجهل اللبثاني صاحب السبيل حين يذهب إليه نزار أول مرة، يلجأ إلى تمثيلات الشباب للشاشة كفضاء لتبادل الشات وأوهام الحب يقول السارد "ضحك ضحكة صغيرة ثم غمز بعينه: وكيف ستعاديها إذا؟ يجب أن ترسل لها أبغليك الجديد

هذا اللبثاني الملمعت كيف عرفت أنها هي وليس هو؟

في حين نجد ثمة عزوفاً عن النقاش السياسي يتكرر في الواقع الافتراضي بشكل مطابق للواقع/ نموذج نزار، لورا

تأسيس نزار لفرقة الشعر في نهاية الرواية يضمن انتصار الكاتب محمد سنانة لعالم الانترنت رغم كل سلبياته، أنه نافذة أمل مشرعة في انتظار اكتساب أدبيات الحوار والإيمان بالمسؤولية في التعامل الحرة أو في التعامل للشاشة، حتى مع سهولة التكرار واستعمال الأسماء المستعارة وسهولة التأسيس والتدمير للعالم الافتراضي.



سرواية بنات الرياض أو بنات ميلك والعمرك

رواية بنات الرياض ورقية لكنها رقمية لأنها جاءت في شكل رسائل الكترونية ٥٠ رسالة الكترونية، كشفت فيها الساردة للشام عن التحولات الاجتماعية والماطفية في أوساط بنات الرياض، حيث السطح الساكن الهادي، يخفي علماً يروج بالتناقض والضيق والمعلش تتحول معه الانترنت إلى فضاء للكشف والبوح عن خفايا المجتمع الأنثوي في الرياض ، من خلال سرد حكايات أربع فتيات وميشيل ارتبطن قمره ولهم وسديم وميشيل ارتبطن بملقة صداقة بالساردة، التي تسرد

إلى تدمير الفرقة، بعد إحساس مرير بالخيبة يبيع محمد /نزار مقهى النت، ويفترق في السكر لكنه سرعان ما يعود إلى تأسيس غرفة أخرى بمنوان:

وطن الشعر والحب والحرية المضمون في رواية شات

تشكل الشاشة في رواية شات نافذة للبحث عن الحرية والحب ولهذا الاختيار عدة مبررات: إن الحرية هي الغالب الأكبر في الواقع العربي والحب أشبه بالمازق في ظل ثقافة مجتمعية مخنوقة بالتقاليد والمحتلوات التي تولد المعلش الماظمي المزمّن وتجل المفاهيم ملتزمة بين الحب والتملك والجنس، في ليلة حب يمارس السارد

كشفت الساردة في رواية «بنات الرياض» اللثام عن التحولات الاجتماعية والماطفية في أوساط بنات الرياض، حيث السطح الساكن يخفي علماً يروج بالتناقض والضيق

في بناء صفحات الويب وبالذات تقنية النص المترابط (هايبير تكست) ومؤثرات الماظمي ميديا المختلفة من صورة وصوت وحركة وفن الجرافيك والأنييميشنز، وهي ذات روابط متعددة وتقسيم إلى أربعة عشر فصلاً، تحمل على التوالي العناوين التالية: العدم الرملي، التحولات ١، التحولات ٢، بين بين، ولادة، رؤيا، وطن العشاق، العاشق، ليلة حب، ثورة العشاق، تلاشي، وجود، نصالهم، حتى يستقر الكون.

تصور الرواية أزمة البطل محمد في مكان صحراوي مقفر يمان من الضياع والضياع فتتقله شاشة المحمول عبر رسالة ماضية إلى شاشة الحاسوب فتكون فرصته المنشودة للهروب من ضيق العالم الواقعي إلى رحابة وإثارة العالم الافتراضي، يقول السارد:

« الملل والصفقة هما من لاداني إلى التجربة »

ثم يضيف:

«لاشي، لا شيء البتة، لا حياة، مجرد عمل وصحراء وموت»

تضع الانترنت شخصية محمد على سكة جملة من التحولات: التحول اسمياً من محمد إلى نزار ثم واقفياً من عالمه الواقعي إلى عالم النت البلا محدود ومنها من مهندس إلى صاحب سير انترنت، في البداية يفتح ياهو ماسنجر من أجل التواصل مع مثال التي سترعه على غرف الشات في مكتوب، وتحديداً على غرفة سياسية لكنه يفر من السياسة ويؤسس غرفة افتراضية بمنوان: مملكة العشاق: وطن الحب والحرية، ويجعل بلقيس /منال وزيرته، بعد درشة في أمور الحب والحرية يحدث النقاش بين أعضاء الفرقة فيما يشبه ثورة، يلن فيها الثوار عن ضرورة إجراء انتخابات ديمقراطية واقتراح النظام الجمهوري عوض النظام الملكي، لكن نتائج الانتخابات جاءت لصالح نزار الذي يظل ملكاً بعد فشل اقتراح الجمهورية فيشير ذلك حفيظة البهض، وينزل الحوار إلى مستوى منصف ويضطر معه نزار والموالين له إلى الانسحاب كمحاولة تهديدية، لكن أمام استمرار الحوار اللبثاني يضطر نزار

رجاء عبدالله الصائغ

بنات الرياضة



ترسل فتاة "إميل" لشاب تعريض عليها التعارف من أجل الزواج. ويرد عليها، هيتقتان على موعد من أجل اللقاء المباشر، ويتقترحان من أجل تسهيل التعرف على بعضهما أن يرتدي هو بذلة زرقاء، وترتدي هي كمسة زرقاء، يأتي هو دون أن يرتدي البذلة الزرقاء ليتمكن من رؤية المعنية دون أن تتمكن هي من رؤيته، وتأتي هي بدون الكمسة الزرقاء لتتمكن من رؤيته دون أن يتمكن هو من رؤيتها. وتكون النتيجة استحالة التعارف واللقاء.

تطرح القصة قضية الكذب والمبالغة والعبث عبر التث قافلتا والشباب يضمنان أنفسهم بأوصاف مبالغ فيها ويتواصلان كمعظم الشباب عبر الانترنت بالمعامية المغربية مكتوبة بحروف لاتينية.

في قصة أخرى بعنوان إي شورت -سبوري، نتعرف على شاب يدخل السبيل كافي من أجل خوض تجربة كتابة قصة متددة الكتاب، وهي قصة تلعب إلى الكتابة المشتركة للنص عبر الشاشة.

في قصة أخرى بعنوان غيم بوي يتحدث القاص عن شاشة الهاتف المحمول فيما يشبه لعبة، إذ يرن الهاتف من رقم مجهول يتكرر الرنين وتكرر جيرة ويبحث البطل عن صاحب الرقم، ثم تصله رسالة إلكترونية تكشف عن هوية الرقم الهاتفي المجهول وتقرر موعدا للقاء فيتحسس البطل للذهاب للموعد، لكنه في النهاية يكتشف أن الفريسة الموعودة، ما هي إلا زوجته التي كانت تصيده لتكتشف مدى إخلاصه، هكذا تتحول الشاشة من وسيلة اتصال إلى وسيلة لحراسة الزوج واختيار إخلاصه، ومن جهة الزوج، إلى وسيلة للتسلية والانتعاق من رقابة الزوج/ الخيانة الافتراضية.

في قصة هازر نتعرف على حكاية شبان لهم خبرة في عالم المعلوماتية يحكم تكوينهم وعملهم، يحاولون تدمير موقع بنك محلي على الانترنت من أجل تحويل جميع المبالغ التي دفعت ذلك اليوم من طرف الزبناء، إلى حساب مفتوح باسم مجهول هو حساب الشبان الثلاثة.

يتضح أن الشاشة هي مجموعة

كون الشاشة: الفضاء الأمل لتأسيس الأدب التفاعلي بحيث تتحول تاليق ورود الملقى إلى جزء من المتن، لكنها أيضا تبرز أن الاهتمام بالشاشة لا يتجاوز حدود هذا النقاش العاطفي والاجتماعي.

أعلى قليلا من بيل غيتس أروالرموه المتعددة للشاشة

"أعلى قليلا من بيل غيتس" قصص منشورة ورقيا للقاص الغربي هشام الدحماني سنة ٢٠٠٥، تواجهنا على الغلاف عبارة: قصص افتراضية، ويختار هشام مجمل العناوين من العالم الغربي خاصة في القسم الثاني الموسوم ب: قصص ديجيتالية، حيث نقرأ قصة بعنوان: إي -مايلز "إذ

جعلت الكاتبة رجاء الصانع الحاسوب فضاء لروايتها، من خلفية أنه المكان الوحيد للتعبير عما يعتيره المجتمع تايوهات

حكاية كل واحدة منهم: قمره مطلقة بعد اكتشاف خيانة زوجها لها، سديم تركها خطيبها بعد أن سلمته نفسها في لحظة من تشتت ورضية لتركها بعد ليلة دافئة، معتقدا أنها فعلت ذلك مع آخرين قبله، بعده يهجروها فراس رغم حبه الشديد لها لأنه لم يستطع الاقتناع بفكرة الزواج من مطلقة، أما ميشيل فلم يتمكن حبيبها من الزواج منها لأن أمها أمريكية، لميس ستدرس الطب وتتزوج زميلها وتساfer معه إلى كندا ليواسلا دراساتها العليا، وصنمرف أن لميس نجحت في حياتها العاطفية لأنها أدركت ازدواجية شخصية الرجل السعودي، وعرفت كيف تحترس في التعبير عن عواطفها و لم تأخذ المبادرة ولم تتجاوب مع تلميح نزار، بل تعاملت معه بصرامة ويحذر حتى تآمن غدره وتحافظ على نفسها ومستقبلها في مجتمع موسوم بالذكورية.

الكاتبة رجاء الصانع جعلت الحاسوب فضاء الرواية، من خلفية انه المكان الوحيد للتعبير عن ما يعتيره المجتمع تايوهات، الشاشة إذن تتحول إلى فضاء للتعبير عن المنوع سواء بالنسبة للمساعدة التي مستدرك أن الرقابة لا يمكن أن تسمح بنشر حكايات صديقاتها في كتاب، كما أن الشاشة: سواء شاشة الهاتف المحمول أو شاشة الحاسوب من خلال شبكة الانترنت تخفف من واقع الحصار الذي يخفق بنات الرياض، فمن خلالها يستمر التعارف بين الخطيب وخطيبته، ومن خلالها تنتفض قمره -بعد طلاقا- من الحصار المضروب عليها، إذ تجد في غرف الدردشة بعض الغراء، لكن الشاشة من ذلك تثير الخوف وتتوجب الحرس، وهذا ما سنعرفه من خلال نصائح لميس لقمره أن لا توبح باسمها الحقيقي، وأن تكون بقطعة مع الأعياب الشباب على اعتبار الدردشة مجرد لعبة لا يمكن بأي حال أن تكون طريق الحب الحقيقي أو الزواج.

تبرز رواية بنات الرياض الوجه الاجتماعي للشاشة من حيث إمكانية أن تكون مساحة للحرية والتعبير والبوح وكسر حواجز حصار الأنثى، وهي إذ تقلل رسائل احتجاج القراء أو رسائل الشكر والاقتراحات تلمع ضمنيا إلى



هشام السبحاني هي فضاء للخيانة والسرقة والكتابة.

ولي فيها عنكب آخري أو الشبكة العنكبوتية والمزرب الأخرى

يعيل ديوان الشاعر المغربي طه عدنان الموسم بـ: ولي فيها عنكب أخرى منذ العنوان إلى الشاشة وعالم الشبكة العنكبوتية، وبالنظر إلى تاريخ صدور الديوان سنة ٢٠٠٢، نجد أن طه عدنان كان سابقاً إلى الانتباه لعالم الشاشة، وفي حديثه عن تجربته مع الشاشة، في معرض حديثه عن تجربته مع الشاشة قال طه عدنان: « إن وجوده في عالم المهجر جعله يتعامل مع الشاشة كوسيلة للكتابة والتحصيل العلمي وكوسيلة للتواصل مع الأهل والأصدقاء، من هنا تسربت الشاشة إلى شعره/ وقال إنه استغرق انتباه القراء لهذا الحضور التكنولوجي في الديوان ويرره بجدة الموضوع على اعتباره ليس من الموضوعات المستهلكة(٢) »

إذا كان الشاعر المعاصر بصفة عامة يهتم بالتفاصيل اليومية الصغيرة وأصبح الشعر عنده: شعر التجربة والذات، بما أنه لم يعد لسان القبيلة ولم يعد ثمة قبيلة، فلا شك، لا شيء يمنع الشاعر أن يتحدث عن فارة الحاسوب

لا شيء يمنع الشاعر أن يتحدث عن فارة الحاسوب الأقرب إلى أنامله، وعن الشاشة الزرقاء التي يظل وجهه لصق وجهها

الأقرب إلى أنامله كما تحدث الشاعر الجاهلي عن الفرس والجمال ولا شيء يمنعه أن يتحدث عن الشاشة الزرقاء التي يظل وجهه لصق وجهها عوض صحاري ويهداه الشاعر الجاهلي لكن الأمر بالنسبة لطه عدنان يتجاوز هذا الطرح. لأن القصيدة الأولى في الديوان: " القصيدة الكونية" تكشف فلسفة طه عدنان في الشعر ونزوعه إلى السخرية يقول:

أية ضرورة للشعر

أي جنوى من تشريح الأوجاع؟

فالتركيب التي قضت ليلتها بسريري

منذ شهر

لا تعرف ناظم حكمت

ولا تحفظ من الضمر سوى التشديد الوطني

ثم يضيف قائلا

ربما سأحسب صنعا باجتناب الشعر

لكي يظل السرير خالفاً

وتبقى الطفلة طفلة

أو على الأقل نكابة بمن سافوت عليهم

فرصة التهمك على قصالدي

يكفيهم انهم منهمكون في كيد المجاملات

لبعضهم البعض.

يكتب الواحد منهم القصيدة

ليشبعها الآخرون تروبياتاً

فليكتبوا الشعر إذن

فلذا لم يكن ثمة شاعر كوني وثمة قصيدة كونية فإنه في المقابل هناك شاشة كونية وكأنما الشاعر تسعفه الشاشة ولا تسعفه العبارة.

في ديوان ولي فيها عنكب أخرى يتصيد الشاعر في الشبكة العنكبوتية عنكب أخرى:

الحب، الدردشة، الحرية، الجنس، يقول الشاعر:

لأبدع شكلاً تفاعلياً للحياة:

أمدش إلكترونياً. وأفرش إلكترونياً.

أعشق إلكترونياً. وأبغض إلكترونياً.

أخلص إلكترونياً. وأخون إلكترونياً.

أأاجر إلكترونياً. وأقامر إلكترونياً.

أغازل إلكترونياً. وأناضل إلكترونياً.

أضامن مع الانقضاة إلكترونياً.

وأدين شارون إلكترونياً.

أحلم بتحرير فلسطين إلكترونياً

وهو مرة يفرق الشاشة في المبح كما في قصيدة "الشاشة عليكم صباح الخير أيها العنكبوت

يا وابل المعنى ويا شفرة النور

بيئتلك من أبهى البيوت

وإنا سادته الأمين

من أول النقر

إلى اقاصي الدهشة المساطعة.

صباح الموح إليها الأزرق الهادر العظيم

يا شرفة الضوء المشرقة على خيوط المستقبل

أيتها اللحظة الباهرة التي تُلَبّ الروح

ضد عزلة الجسد

ثم يقول

صباح الخير أيها العنكبوت

صباح الرضى يا زلزلة الكهرباء

أنا جاهز فخذيني إلى عالي الذي من ضوء

فلدي جيران طيبون في هومنايل

والتراب ودودون في ياهو



والمكان يتجاوز انفلاق الجغرافيا
والديانات والألوان والحدود الجمركية
وكانما كلما ضائق الواقع اتسعت
الشاشة

علامات

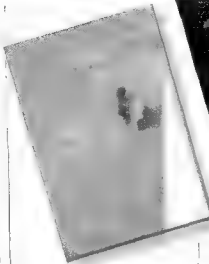
-تركز معظم المتون على الجانب
الحميمي في الشاشة، الحب، الجنس،
الدردشة، الحرية، وتتصر له بشكل
ظاهر أحيانا وشكل مضمهر أحيانا
أخرى

- باستثناء رواية شات كل الأعمال
الأخرى ورقية ونسخها المنشورة رقميا
على الشاشة من نسق سلمي: نسخة
الكرونية من نسخة ورقية

-تصلح معظم الأعمال المنشورة
ورقيا لتتحول إلى أعمال رقمية رائعة
دون تغييرات كثيرة في المضمون، في
حين تحتاج رواية رجاء الصانع بنات
الرياض إلى اختزال وتكثيف أكثر،
نظرا لكثرة الحشو والتفاصيل والشروح
والاستشادات

-تحتاج رواية شات لتسهيل تصفحها
إلى الإقلال من الروابط، لأنها بصيغتها
الحالية متعبة، خاصة أننا لم نتمتع بعد
على قراءة الأعمال على الحاسوب، كما
أن تكنولوجيا المثلي العربي في الغالب
ليست على درجة عالية من الجودة
والسرعة، من ناحية أخرى يقول محمد
أسليم "ربما كان مفيدا إضافة صفحة
أو مشهد أخير إلى رواية «شات»
يكون عبارة عن فهرست يتيح للقارئ
الرجوع إلى أي مشهد مباشرة دون
العودة التسلسلية أو الانطلاق مجددا"
(٢). وهو اقتراح جيد خاصة بالنسبة
للمدارس الذي يضطر إلى العودة
لصفحاتها وفصولها أكثر من مرة

* كاتبة من المغرب



ومشيقة سريّة في كازاماييل

العالم خارجك أيها الهواء
الافتراضي
محض هباء.

هنا تنفس العالم نقياً ومضاء.
لا حياة خارجك، فطمتني إلى
ديناتك

أيها الإلكترونيات الزخيمة

أنا أصيرك الحماق يرضي

سأتيك كاملاً غير منقوص

سأتيك بما أخفي وما أعلن

وبما لم يخطر على بالي بعد

سأتيك بأحلامي وأوهامي

باسماء دخولي كلها

وبكلمات السر

سأحمل روحي على هارتي

وألقي بها في مهاوي التوكيز.

وتارة بالهجا نقرأ في قصيدته
وحيدا أحفر في جليد حي

يخبئني

الظارة المنيعة قرضت قصائدي

هيماً ألامس رأسها المتقافز صبتاً

كمهر هرب أعينته الحيلة

ويبرز الفاصل.

تباً للمكبوتر

ثم يضيف في القصيدة ذاتها قائلا

وأكتب عن الشعر في الزمن
الإفتراضي

عن الحب في عصر الذكاء
الإصطناعي

وعن مواعيدي الفزيرة

في حداثق الأنترنت.

ضيقعتي الأنترنت،

بنتحت دفتي الباقي

ولم أجن منها سوى الوحدة

والقلق...

فاصنقلني تالهيون

في سوق المضاريات الفراضية

تحضر الشاشة في الديوان كواقع
موازي للواقع، لكنه يتفوق عليه بما
أنه عالم مطلق غير محدود في الزمان

الوراش

(١): د نيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات -عالم للغة عدد ٦٧٢

(٢): "نقطة من ثلاثة إلى الدفر مائة تغير" يوم ١٦ فبراير ٧٠٠ في معرض كتاب الدولي
بالمغرب

(٣) محمد أسليم: مفهوم كتابت الرمي ونظرة الواقعية الرقمية منشور في الانترنت على الرابط:

<http://www.arab-ewriters.com/>



حوارات الشاعرة

ناديم رنيسي *

نعل أكثر ما يلح قوله في نزار قباني بعد تسع سنوات من رحيله السريع، هو ما يتعلق في القدرة على الحضور الحاض في الوجدان القوي الجمعي، بمختلف طبقاته الثقافية والفكرية.

وإن كانت تجربة صاحب "قالت لي السماء" عبر أكثر من خمسين عاما، قد استهلكت آلاف الأوراق التي تروست باسمه، وتجادلت في سر ذبوعه... فإن السؤال يعد وفاته يصبح أكثر من ضروري، سيما وأن بعض مثاوليه كانوا يرون

أنه شاعر يحسن إشعال النار من حوله، والرقص داخلها! أما الآن، وقد انطفأت النيران التي يحتاج إشعالها مكر موازينا للمكر الذي تقوى فيه الكلمات، وتستدرج، بيمان أخرى، إلى "بيت القصير"... فإن الإجابة لا بد أن تختلف عما كان متوقفا أن يجيب به شاعر من تجربة مضادة، أو ناقد متعال عن تجربة يفهمها الناس.. إجابة مجردة من "ضفائن" الزملاء، أو محبة بمقدار وروء صاحبها، ولو عرضا، في مقالات أو أحاديث شاعر كان حين يذكر أحدا فيها ينهيها لتجسسية في الظل!

يمكن الإشارة في جانب من الإجابة إلى الموضوعات التي تطرق إليها شعر نزار قباني، سيما في فترة التسمت بالكبت الاجتماعي، وتسلط أولياء الدين، ونموذ القبيلة وموروثها الثقيل، ومقارعتة هؤلاء مجتمعين، بدواوين خفيفة الوزن، يسهل حفظها وحمل معناها إلى الحد الذي جعل منه الرسالة الأولى بين عاشقين منذ الجيل الذي لرس في باكورة الخمسينيات مع "طفولة نهد"...

وهذا قد يبدو عاديا في سياق قياسه على القارئ الذي يبحث عما يشبهه، لكنه يبدو أمرا فريدا حين يرد على لسان أكثر من شاعر في ذات العصر، وتحديدا حين يكون شاعرا مثل محمود درويش أقر أنه تلطم في محاكاة تجربة قباني، قبل أن يتصرف إلى تجربته الخاصة، أو شاعرا مثل قاسم حداد الذي يعترف أنه "تسخ" درسه الشعري الأول من قصائد دالمة لقباني بـ "هضبة" أنه يكتب صورا مهزوزة عن شاعر يرسم بالكلمات!

نزار قباني، في جانب آخر من الإجابة، لم يكن مشغولا بالنقد الذي كثيرا ما تعالي عليه، أو لم يكن معنيا أن تستقيم كتابته على شعبة التوضيح النقدي، كتب قصيدته الطويلة على مدى خمسين عاما وأكثر، وفق مزاج القارئ العابر الذي حين يمر من شكك ليبيع الكتب يفسح مجالاً صغيراً من بين مشترياته لحيوان شعر بهجم الكف، يقرؤه بوسيلة النقل متحجلاً، ثم يعيد قراءته ليلا، ماسكا قلم الرصاص، يظلل بضمة أسطر يوتهم أنها قد تكون طريقاً مستقيماً إلى الحب، ومترادفاتة!

ولذلك، أيضاً، تعالي عنه النقد، وصار سؤالا صحافيا يشتبه الناقد أن يسأل به؛ فأصبح "نقد" الشفوي مادة مرغوبة لأطراف المعادلة الصحافية. والغريب أنه في مقابل هجوم نقاد كبار على تجربة قباني، واستنكافهم من ضمها إلى كتبهم ودراساتهم المحكمة، برزت ظاهرة تجارية لدى كتاب مجهولين يرتقون بعض قصائد قباني بمقدّمات بالسة "تزكي" تجربته، في كتب تلقى رواجاً لدى قارئ يرد التأكيد من حمسة الذي انزاح إلى شعر قباني دون إبداء الأسباب.

أدرك قباني، مبكراً، أن "لهبته" خارج التصنيف؛ فهو إن كان مجازاً، شاعر المراقاة فإن الكثير من شعره يقضض أنه كذلك، وفق القراءات الموضوعية التي تشير إلى كثرة المفردات الحسية التي تصاغ في قالب "نصرة" المرأة، وأنه كان صامداً سلبياً في خطبتها، كما في سجلات معروفة حول تجربته التي يمكن الأقرار، قطعاً، أن المرأة كانت مركزها..

.. وهو في مقابل كسر حاله يعمر بن أبي ربيعة، كتب شعراً سياسياً، ألقن في كثير من تلك القصائد، لعبة إشعال الحرائق من حوله، ليبقى مضام، متوجهاً حتى ولو تخلل ذلك بعض الدخان، مثل اللطال الكثيفة التي أحاطت "خيز وحشيش وقمر" في الخمسينيات، و "هوامش على دفتر النكسة" في الستينيات، و "قصائد مضطرب عليها" هي الثمانيات و "المهرلون" في التسعينيات.

ظل هاجسه أن يدخل آخر بيت عربي، وفي تبرير ذلك تساهل مع الشروط الفنية لقصائده المتأخرة حين دأب على إصدار ديوان أو اثنين في العام الواحد، من منشوراته، وحين حاول "شعرته" مفردات شعبية حتى يظن قارؤه أن بعضها من كلامه أصبح شعراً!

.. وهي سبيل هاجسه ذلك كان قباني حرصاً على أن يكون مادة جماهيرية مثل الأغنيات؛ ولهذا كان يتدخل في أدق التفاصيل قبل ظهور الأغنية ويشترط الرجوع إليه في تعديل أي مفردة أو مقطع لأسباب فنية أو ذوقية... بل أنه تدخل، مرة، في إخراج أغنية وفق نظام الفيديو كليب...!

ورغم هويته من التأطير والتصنيف فقد تورط قباني في تفسير نفسه، حتى أنه كتب وتحدث في اجتهاد ذلك ما قد يعادل شعره، حجماً، وربما يكون نزار قد أقصد، في تلقينه القارئ صورته مكتوبة، متعة كثيرة في دراسته كطائر ربح لم تحدث كثيراً.. لكنها بعض مراثيها!

* كاتب وصحافي أردني

مجالاً للتأمل والتفكير ومنبع للإبداع الفني، والمعرفة معاناة، ومسيرة التكوين المعرفي عند حنا مينه مسيرة معاناة طويلة، ولذلك فإن التداخل بين ما هو شخصي وما هو عام عنده هي قصص روائية لا بد من تحمل مسؤولية نقلها إلى القراء فكراً وفناً بصديق وحميمية من قبيل الالتزام من جهة والتسامح مع النهج الذي نشأ عليه من جهة أخرى. ومن هنا فقد كانت السيرة الذاتية عند حنا مينه، هي رواية، أو هي روايات، نقلها إلى القارئ بهذا الشكل الفني تملقاً بهذا الفن من جهة وتواضعاً من أن يكتب سيرة لشخصه فقط من جهة أخرى وتلك هي إحدى أهم ميزات حنا مينه، التواضع، المحبة، السلام الداخلي، الفن القصصي والروائي.

الأمر الذي يأخذنا إلى علاقة الروائي بروايته، إلى علاقة الأديب بنفسه. وقد يبدو بحث علاقة الأديب بنفسه مستهجنًا للوهلة الأولى، فهو كاتبه ومبدعه وبانيه، صدر عنه، وكان في مخيلته قبل أن يخرج كاملاً مكتوباً، يستطيع الآخرون إدراكه، وكل شيء في النص الأدبي مهما صغر دق، ومهما أضمر وخفي، من صنعه، والراوي في الرواية صوت يخترق خلفه الكاتب، لذا فهو بمسك بلعبة القمص، فما جدوى التساؤل عن علاقة النص بصاحبه؟

ليس المقصود بملازمة النص بصاحبه صحة نسبة النص إليه خوفاً من الانتحال والادعاء والسرقة الأدبية، لكن المقصود في الرواية مدى تدخل الروائي في صنع عالمه الروائي، وتوجيه الأحداث، وصنع المواقف، وبناء الشخصيات وإنطافها، أي مدى ابتعاد العالم الروائي عن الواقع، وأهتراق المجتمع الروائي عن المجتمع العام، وأسباب اختيار بعض احتمالات الواقع دون غيرها في الرواية، واختيار بعض الأفكار السائدة وتحبيذها، ومهاجمة بعضها، وإظهار خلطها، والانتقاص منها. فالأدب بهذه الأشياء يضمن أيديولوجيته في الرواية، ولذلك يبحث في علاقة الروائي بروايته، عن هذه الأيديولوجيا، وهل تطابقت في الرواية مع ما هو معروف عن الروائي، ومن أين استمد الروائي أفكاره ورؤاه.

ربما التقى هذا التساؤل مع

السيرة والرواية عند حنا مينه

د. نادية المليح ملواني

(التكريم هو عودة إلى الأصول في حياتنا وهو في الوقت نفسه إعادة التكريم الفضل لأصحابه وهو خصلة من خصال الحياة العربية، وفي هذا السياق، همت الدعوة الكريمة من وزارة الثقافة إلى تكريم الأديب الكبير حنا مينه. فهو إعادة الأمور إلى نصابها ومسارها الطبيعي - إحقاقاً للحق، وإبرازاً لوجهه النقي والشفاف، وانعكاساً على مرآة الحياة الأدبية العربية التي غرقت بنقاوتها وإشعاعاتها المخلصة والمضيئة.



حنا مينه

(قلوبكم الكريم أمسح تلك عيارة مرفوعة لقراء وأصدقاء حنا مينه. يقول الكاتب محمد كامل الخطيب في تقديمه 'لرواية والروائي'؛ وتلك هي أيضاً كتابات حنا مينه الروائية والإنسانية، بث ومصارحة، جلسة ود بين الروائي والناس، قلب يموح إلى القلب، وربما تكون هذه الحميمية في البرح والبث هي ما يجعل القراء يحبون ما يكتب هذا الكاتب^(١).

القضايا الفكرية والفنية عند حنا مينه هي قضايا حيائية، هي

النهج التقليدي في الدراسة الأدبية، الذي يسرف في الحديث عن مجتمع الأديب وحياته، دون أن يربط هذا الحديث بنصوص الأديب، أو قد يربط ربطاً شكلياً. إن التعرف على الوسط الذي عاش فيه الأديب، وخرج منه النص الأدبي، ضرورة لتفسير النص وتحديد مكوناته وربط أيديولوجيته بمصادرها.

ولا يعني ذلك بالطبع أن تفتنى دراسة مجتمع النص وصاحبه على دراسة النص نفسه، بل يكفي منها ما يساعد على تحليل ظواهر النص ومعرفة مصادرها.

يبدأ أن استعجالية الأديب لمحيطه ومؤثراته، لا تسير في نسق واحد، ولا يمكن التنبؤ بها، فقد تكون هذه الاستعجالية سلبية عند أديب، وإيجابية عند أديب آخر، هذا ما يجعل أديبين يعيشان في بيئة واحدة وظروف متشابهة، يتجنان أديبين مختلفين في الرؤية والنتيجة والبناء الفني.

وفي بعض الأحيان لا تفسر المعلومات المتوافرة عن بيئة النص وصاحبه، ما يرد في النص، لأن الأديب قد يظهر في مناهج غير ما يهول لأسباب مختلفة، منها الخوف مثلاً، أو الرغبة في تجاوز بيئته والأيديولوجيا السائدة فيها، ولهذا فإن الاعتماد على ما نعرفه عن مجتمع النص وصاحبه لا يأتي بفائدة في إيضاح أفكاره وآرائه، وقد يأتي بنتيجة مأكسة، تظهر التناقض بين النص وبين مجتمعه وصاحبه، وهذا يقع الدارس في إشكالية الحكم على أيديولوجية النص، وربما يجعله ذلك يوجه النص وجهة لا تتفق مع مضمونه، ويفسر الكلام بغير ما يعني، ويحمله غير ما يعمل أو يفكر ما يحتمل، وعند ذلك لا يقدم الدارس أيديولوجيا النص، وإنما يقدم أيديولوجيا الأديب ومجتمعه، وهذا خروج على النقد والدراسة الأدبية، وظلم للنص وصاحبه معاً.

وهذا يعني أن دراسة علاقة الأديب بنصه، ليست على هذه البساطة والسذاجة التي تتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل هي دراسة صعبة معقدة، تحمل كثيراً من مخاطر الانزلاق نحو الأحكام المتسرعة، والابتعاد عن النص الأدبي نفسه، فهي تتعلق بالأديب، الشخصية الإنسانية التي لم تعرف أسرارها إلى الآن، وبالنص الأدبي الذي لم تعرف أسرارها كلها إلى الآن أيضاً، ولم تتمتع العلاقة بينهما بهجاء.

ويأتي الخلاف في النظرة إلى الأديب ليعتق مشكلة علاقة النص بصاحبه، فالذين يرون الفن للفن، يجعلون النص مرتبطاً بصاحبه ارتباطاً تاماً، تحكمه قوى خفية، لا تتركها ماهيتها من الإبداع والمعرفية؛ والإنهام، والذين يرون الأديب إنتاجاً اجتماعياً، يجعلون النص الأدبي من مكونات المجتمع وأتمشقه، التي تطالها الدراسة بقوانين العلوم الإنسانية، إن لم تكن العلوم الأخرى. ولا يمكن أن يُزَلَّ النص وصاحبه عن المجتمع، لأن ذلك متعذر. فالأديب فرد يعيش في مجتمع، وشخصيته تشكلت داخله، والأديب نشاط اجتماعي، والنص رسالة موجبة من فرد إلى مجتمع لغاية يريدها، وكذلك الأمر، لا يمكن أن تغفل تميز الأديب وموهبته، وتميز النشاط الأدبي عن الأنشطة الاجتماعية، وتميز النص الأدبي عن نصوص القول الأخرى.

ولا بد من الجمع بين هاتين النظريتين إلى الأديب والأدب، والتفريق ما بين المجتمع العام والمجتمع الروائي في البحث عن أيديولوجيا الأديب في نصه، أو عن أيديولوجيا الرواية ومدى علاقتها بتوجه صاحبه.

ويمكن أن يستفاد من أعمال الروائي الأخرى في الكشف عن توجهات الكاتب وأفكاره، والاستئناس بها لتفسير ظواهر النص مع الاحتفاظ بالحدود عند المقارنة، لأن كل رواية هي مفامرة جديدة عند الروائي، وعالم جديد يبنيه، وقد يكون له علاقة بسابقه وقد لا يكون.

وهو ما فعلته في دراستي لأعمال أدبنا هنا منه الروائية وغير الروائية من مقالات وكتابات مشتركة ومقالات وهواجس.

علاقة المجتمع الروائي بالمجتمع العام وبالنوادي هي المدخل لمعرفة تقاطع أيديولوجيا الكاتب مع الأيديولوجيا السائدة في مجتمعه، ولذلك لا بد من معرفة المجتمع العام والأمس التي تحكمه، ومعرفة الأديب والعوامل المؤثرة في شخصيته، وهنا تتداخل علوم كثيرة مع النقد الأدبي، مثل علم الاجتماع والتربية والنفس والتاريخ وربما الجغرافية والفلسفة والسياسة، ولا بد من الاقتصاد والتأويل في الاعتماد على هذه العلوم، حتى لا تخرج الدراسة الأدبية عن طبيعتها، وحتى لا يغوص الناقد والدارس الأدبي في مجال لا يعرفها (٢)

تأثر الأديب بوسطه أمر ثابت لا

جدال فيه، ولكن مدى تأثره هو ما تظهره الدراسة، وما يوضحه النص الأدبي، وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن أثر الوسط في الأديب، يبدأ قوياً ثم يتضائل، فمن الأدباء من يتصلون بوسطهم أبق اتصال، حتى لكان آثارهم والقصود التي تتألف منها تتعكس بيئته عكساً دقيقاً، وقد يبدأ الأديب متأثراً بوسطه، ثم يتضائل فيه هذا التأثير كلما تقدم في سنه، فهو يبدأ مفعماً بما كانت تحمل إليه حواسه منه، ثم يقل ذلك في نفسه مع الزمن، إذ يقلب عليه الأدباء من داخله ومن عقله وعيالاته (٣)

ربما كان هذا الرأي صحيحاً، لكنه لا ينسحب على أنواع الأدب كافة، فقد يسلم في تطبيقه على الدراسات الأدبية والنقدية، لكنه لا يسلم في تطبيقه على الإنتاج الإبداعي، لأن الأديب المبدع لا يبتعد عن وسطه إن تقدم به العمر، ولا تتجاوز به وسطه حد التأثر والتأثير بل إن تجربته الإبداعية وعيحه لمحيطه يزددان معاً، ويصبح أوفر على التعبير عن مجتمعه إبداعياً. والمسؤال هنا ما هو موقع أدبنا من هذا؟ هل غير حاله منه من تأثره بمحيطه الأول في أعماله اللاحقة أم لا؟ أنا أعتقد أنه خفف وكزز وبقي هذه إشكالية أضاع تحتها أكثر من سطر وأفسد التكرار وتغير التأثير بالمحيط أو التأثر بالمحيط الجديد.

ومن ناحية ثانية فإن الاستعداد من داخل الأديب هو استعداد من المحيط على وجه من الوجوه، لأن داخل الأديب مكون من تأثيرات خارجية، جاءت إلى الأديب من محيطه، فلا يوجد شيء من الفراغ، والأديب الذي يحتفظ بكل ما تمده به حواسه وتجاربها، يجعل من ذلك مادة تعيد مغيلته تشكيلها، ويهذو تتخرج على شكل إبداع فني، وبهذا المعنى يصعب تأثر الأديب بمحيطه بمرحلة تحويل هذه المؤثرات إلى مكونات للنص الأدبي، ولا تغفل تضميناً واحداً في مسجع العمل الأدبي.

في رواية (الربيع والخريف) لأديب نجد أنها تكاد تصل إلى التسجيلية وإلى أن تكون ضريباً من السيرة الشخصية للكاتب، فهي الصق رواياته به، وأكثرها تعبيراً عن أيديولوجيته، صبوراً في حياته في الغربة الجميلة الممتدة، والخالية من المعاناة، سوى الشوق إلى الوطن والحزن الذي تركه أخباره وتذكاراته في نفس البطل، وقد تجلت شخصية المؤلف في مواضع كثيرة من



للاندماج في التجربة الاشتراكية، والتعرف على أوساط الطبقة العاملة وعلى شعور الكادح الذي يسرق جهده، ليكون مناضلاً حقيقياً لا يكتفي بالعمل الفكري، والدعوة إلى أشياء لا يعرفها. وبعد أن نهى (كرم) من ملذات الحياة الاشتراكية وأصر ما في جمبته من الأفكار الماركسية ووصف حياة الطلاب والمتقنين الثوريين في المنفى، قرر العودة إلى الوطن بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م، معللاً هذه العودة بارتباطه بالوطن (إنه) مريض على طريقتي، مريض بعينيه إلى الوطن، وحينه إلى الجهول (٥). وعند وصوله إلى أرض الوطن ينتقل ويودع في السجن، وكان مقربته تطلع من أظفره ومن رززي انتماءه عن وطنه. (ساحل غرسيه الذابلة، العقيمة، إلى زيرة البلد هنا يساهمها الإخضار، فتورق وتثمر وفي سبيل ذلك يهون كل شيء، أعرف المصاعب، أعرف أن الألم ينتظرنى.... وسينكون لأبي فائدة) (٦). وكذلك كانت نهاية منفى (فياض) فإنه عاد إلى وطنه قائلاً: (البرد كان من الغربة، التجربة تمت في الغربة الآن، وداعاً للغربة أبداً لن أهرب بعد مرة أخرى لن أهرب بعد الآن) (٧). استفاض حنا منه في وصف الحياة المجرية وقدم في روايته عرضاً لتطبيق الاشتراكية من هذا البلد موصحاً الآثار الترفيفية لهذا التطبيق والجانب السباحي من الدولة. وأثقل روايته بالحديث النظري عن الماركسية وطريقة تطبيقاتها، والمناقشات الطويلة بينه وبين من اتهمهم بالانحراف عن الماركسية، وحاول التفرغ على المجتمع المجرى، فحضر شخصيات من العمال والفلاحين والمتقنين. ولكنه أكثر من الشخصيات التسوية المختلفة وأطلق في وصف مفاصلها معون، وتنقل في روايته بين أماكن مختلفة امتدت من سورية إلى الصين والمجر، بيد أنه لم يعط المكان دلالة الروائية، ولم يجعلها أحد حوامل أيديولوجيته، ومال إلى انتقاد الغربة في المجر ويعتبره مثله منفي ضراً واختياراً، وبعضهم طلاب يتلقون علمهم، وربما حرقتهم حياتهم الجديدة عن هدفهم المنشود. لم يستعطن الكاتب أفكاره عن عناصر الرواية، وغلب عليها عرض التحقيق الصحفي، وأسلوب الدعاية السياسية وحاول في هذه الرواية (إن) يتصدى لجرى التاريخ فاصبم بخلل في الرؤية التاريخية، ولم يستشرف

وذلك، ويعكم على إنسان أنه هضم الأيديولوجيا وفهمها، وعلى آخر أنه جهلها ولم يستطع فهمها وأخطأ في تفسير مقولاتها. وهي رواية كهذه شأن المعلومات المتوافرة عن الكاتب وبيئته تساعد في تفسير الرواية وفهم مرامي الكاتب منها وتوضيح ما ورد فيها، وتحدد ارتباط الأيديولوجيا داخل الرواية بالأيديولوجيا المولم. وهو ما لا يخفيه حنا منه بحكم مصداقيته وشفافيته التي التزم بها قبل أن ينطلق بتعبير الشفافية على الألسن كـ (موضه) وشمار كاذب في أكثر الأحيان بمزيد من الأسف، وعلى هذا فقلد أوضح حنا منه من خلال روايته هذه بعضاً من سيرته ومبادئه. وإذا ما تابعنا السيرة الذاتية في "الربيع والخريف" نجد أن هذه الرواية لحنا منه تعرض جانباً من سيرة الكاتب الذاتية وتصور حاله في سنوات المنفى الاختياري التي قضاه في الصين والمجر. وقد فعل حنا ميمه ذلك في رواية سابقة هي (الثلج يأتي من النافذة) وفيها روى قصة المناضل الاشتراكي الذي هرب من الاضطهاد والملاحقة في دمشق إلى بيروت وعاش المنفى القسري قبل أن يعود إلى وطنه متسللاً كما ذهب (٨). يعلل الرواية (كرم) بدفع ضريبة اعتاقه لايدولوجيا يناضل من أجلها، فيبتعد عن وطنه إلى الصين التي قضى فيها خمس سنوات، يعمل مدرسا في جامعة بكين، ثم انتقل إلى المجر ليعمل مدرسا في جامعة بودابست، وهي إذاعتها. (كرم) أديب مثقف ومناضل ماركسي، له عدد من الروايات والمؤلفات، يناقش النظريات السياسية وينظر للماركسية ويعكم على تطبيق البلدان لها، يسهر ويماشي النساء ويشرب أخضر أنواع الخمر ويدخن أفضل أنواع التبغ. أشاد بتطبيق الاشتراكية في المجر، لأنه عاش الحياة التي يتطلع إليها، وانتقد تطبيقها في الصين، لأنه عاش وحيدا في مجتمع مغلوق. بدت شخصية (كرم) تتطور ثقافياً لشخصية (فياض) الكاتب والصحفي الذي زاول في مناهة أعمالاً مختلفة، التدريس، الخدمة في مطعم، العمل في ورشة بناء وفي مصنع للمسامير. والشخصيتان ظلالاً للمؤلف في مرحلتين من مراحل حياته، لكن (كرم) قصّر عن (فياض) في سعيه

في الرواية، منها غريبته في الصين والمجر وفي الأيديولوجيا التي يحملها، ويحملها بطله. البطل كاتب مثل الروائي، وهو يماثله في هوائياته وأرائه، فالرواية تقضي بحياة المؤلف، وإن قصّر منها على نظريه وهو ما دأب عليه حنا منه في نهاية سيرته الذاتية رواياً، وهو ما بينته في دراستي المعنونة بـ "الرواية الأيديولوجيا في سورية" حين تعرضي للروائي حنا منه، وهو ما فعله على سبيل المثال أيضاً في ثلاثيته حيث عرض فيها مرحلة الطفولة والنشأة من خلال أسرته في اللاذقية. وقد فسح الكاتب مجالاً واسعاً في روايته لتلخص عن الجوانب الأيديولوجية التي تهمة، ويؤمن بها أكثر من رواياته الأخرى ومن ذلك أن الوسيط الذي اختاره المؤلف في الرواية هو الوسيط المخفف وهذا يساعده على إنطاق أبطاله بالأيديولوجيا التي يراها، والأفكار التي يمتدحها أكثر من الوسيط الذي صوره في معظم رواياته، وهو الوسيط البحري السبعي، وإذا استعرضنا أعمال أديبنا نجد بينها قواسم مشتركة: ١- البحر وكناج البعارة في أغلبها، وقد تفلوت لجأحه الفني في تصوير هذا المجتمع بين رواية وأخرى. ٢- الآراء الأيديولوجية التي يؤمن بها الكاتب، وبينها في كل رواياته، فيدعو إلى الروح الجماعية وإلى المؤسسات التقابلية. ٣- حياة الروائي ظهرت في أعماله كلها، فكان موجوداً بشكل أو بآخر وحياته هي المحرك الرئيس لأعماله الروائية إذ يستقي من حوادنها ومن ثقافته المتنوعة، وبينها منها معظم أحداث رواياته. وبدلك يتصل اتصالاً جميعاً برواياته، وهذا (يجلو بوضوح مواضع الضعف والقوة في العمل الروائي). ومن ذلك أن الشخصيات في رواياته كلها لها انتمائها الأيديولوجي، لذلك فإن الجدل الفكري بينها يبدو منطقياً، ويساعد المؤلف على مناقشة الأفكار والدعوة إلى ما يراه ومهاجمة ما يخالف توجهه. ومن ذلك أيضاً شخصية الجبل، الكاتب، والمؤمن بالأيديولوجيا واضحة، وهذا يسمح للمؤلف أن يستعرض هذه الأيديولوجيا وأن ينظر فيها كيفما اتفق ينتقد هذا وذلك، ويشيد بهذا البلد



المستقبل في مهاجمته انتفاضة ١٩٥٦ في الجزائر (٨).

وحنا منه بطيعة لا يميل إلى الاستبطان، وقد صرح بذلك فقال: ثلاثة تجنبتني دائماً في عملي: الإسقاط الفكري - الافتعال - الصراخ (٩). ربما عاد ذلك إلى إسراع الكاتب في إنجاز هذه الرواية ولقته الزائدة عن حدتها بقدرته الروائية التي تخرج كل ما يكتبه رواية مبدعة، وربما أن يقدم بطاقة شكر للمجر على استضافته وإكرامه بالطريقة التي يحسنها ويحبها، وهي الرواية.

لذلك ظهر الموقف السياسي والفكري دعائياً فاقفاً في هذه الرواية قديماً بطريقة خطابية مباشرة وليس ضمن بناء روائي مبدع، على عكس أعماله الأخرى التي حققت شهرة المؤلف، وجملته واحداً من أهم الروائيين السوريين والعرب، لكنه في روايته المائلة (الثلج يأتي من النافذة) والتي تظهر سيرته الذاتية قدم حكمة روائية متماسكة مع بقاء الأيديولوجيا واضحة صارخة لم تحتمل لنواصر الرواية، وإنما أوردتها في الحوار والسرد الروائي للأحداث، التي لا تحتمل التأويل، وربما كانت مقولة الرواية مما يصعب استبطانها وترميزها، وتحتاج إلى مواجهة وصراحة، لأنها تجسد الصراخ في الواقع الاجتماعي، وليس داخل النفس، وخاصة أن الكاتب ينقل لنا تجربته في بلدين اشتراكيين، كل شيء فيهما يخضع للنظام الاشتراكي، ويفسر من منظور النظرية الماركسية، والجدل حول تطبيق الاشتراكية على أشده، وهو ما عاشه الكاتب في منفا، ولم يستطع أن يتجاهله، وربما أراد أن يقدم للقاء العرب نمطين من أنماط تطبيق الاشتراكية في العالم.

تurf الكاتب على المجتمع المجري، فنقل في روايته ملامح هذا المجتمع، وعرض الأفكار السائدة فيه، والقضايا التي تتعلق بالتجربة الاشتراكية في العالم آنذاك، إضافة إلى تأكيد على قدرة الإنسان على الحب والحلم بالنجاح، والسعي لتحقيق الأمل والهدف، مهما كانت ضاوة الظروف التي تحيط به وتواجهه.

وعرض بمهارة وحنن أجواء جديدة على القارئ العربي، وأجاد وصف الأماكن التي حل بها، والشخصيات التي التقى بها، ونثر لمحات فنية جميلة في تجسيد العلاقات بين الأجناس

المختلفة من طلاب ومفنيين، وأدار بقية الحوار بينهم، فوشر لروايته حقداً من المتعة الفنية الروائية ولم يخف رأيه في سيرته فهو قاعد لأبيه اليساري، ويبحث عن مرشد عامل، وهو شيعي محبوب جداً، مفتوح على الآخر، محب للفن بما فيه الرقص، الذي أشار إليه الشاعر الكبير شوقي بنفادي حين حديثه باسم أصدقاء الأدب حنا منه.

لا شك أن حنا منه من أكبر روائيين الواقعية الاشتراكية في الوطن العربي، وله إنتاج روائي متميز، فيه إبداع والتزام بأيديولوجيا محددة، ظل مخلصاً لها، لكنه لم يضمنها في البناء الروائي المتقن، ولم يحكم المعادلة الصحيحة في هذه الرواية بين الفكر والفن، بين المتعة والفائدة، مؤثري أعمال الأدبي الروائي، وغلب الجانب الفكري على الجانب الفني، لتقديم أيديولوجيته بصورة ناصمة لا تقبل التأويل.

ولهذا شكلت أعمال أدينا التي انتقلت إلى الشاشة حالة من الجاذبية الجماهيرية الخاصة تعلقاً بها كمتلئين ومشاهدين وتلك هي أبرز مواصفات أعمال حنا منه.

لكننا نستطيع القول إن جميع أعماله تشكل سيرة ذاتية له من جهة ولأسرته ووالدته بشكل خاص ولرفاقه وأصدقائه وزملائه ومن أحبه من بيئته أيضاً، فهو وإن أبرز سيرته الذاتية في رواياته وكتاباتاته الأخرى مثل بقايا صور والقطار والمستنقع وهو اجس حول التجربة الروائية، وكيف حملت القلم، والرواية والراوي إضافة إلى ما قدمت في "الربيع والخريف" والثلج يأتي من النافذة"، فقد أبرز سيرة رفاقه وأحائه في بيئته التي عاشها وأحبها بمرارتها وقساوتها فأبدع فيها وتميز.

أما ما كتبه في مقالاته الصحفية ولا سيما في زاوية أفقي في صحفية تشرن فلم يكن مغايراً لأسلوبه، فهو وإن واكب الأحداث الآتية فقد بقي محافظاً على بيئته ولفته مع مقدمات من عيون الشعر العربي دللت على عمق حصه الفني من جهة وسدى فهمه وتعلقه بالفكر الذي بثه الشعراء العرب في ديوانهم الواسع والكثير من جهة أخرى إضافة إلى خفوت إيرادهم لفكره المفيد في مقالاته المذكورة، وقد يكون ذلك مراعاة لطبيعة المقال الصحفي أو لما قدمت من متغيرات تآثر الأدب ببيئته الأساسية.

خاتمة:

لقد تبنى حنا منه قضية فاعتمتها عقيدة، وقرمز بها، وصاحب القضية هو داعية، وشارح.

لكن الإنسان المهووب المجدد لا يقبل أن تأخذ دعوته الشكل التقليدي، فسرعان ما تلتهب المهووب الفنية بدخله لتدفع أسلوباً وشكلاً جديداً.

وكان القصة والرواية هما الشكل الفني الذي اختاره طريقاً فنياً لفكره.

ولذلك نرى أيضاً أن هذا التطور الفني في أعماله والتي سميتها بشكل أو بآخر، سراً ذاتية له، ولقضيته التي تنبأها، قد شكلت بالنسبة له التزاماً بضماها الضمب والمجتمع والوطن وفق رقيته وأخلاصه.

إن كل أعمال حنا منه الإبداعية هي سير ذاتية له، ولرفاقه، ولشرايح الاجتماعية التي ناضل من أجلها، ولحيطه الذي أحبه.

لكن هذه السيرة المثيرة والجدابة جاءت بأسلوبه الروائي الفني الذي أنضج فيها موهبته ولقائه.

فكان هذا الإنتاج الإبداعي وهذا التأثير الإيجابي في الحياة الثقافية العربية وهذا الحضور في المجتمع العربي الذي يستحقه بجدارة.

كتبت وأكاديمية من سورية

الرواية

١. من مقامة محمد كامل الخطيب للرواية والروائي - حنا منه - وزارة الثقافة ودار الكتب - مختارات ٢٠١٢ ص ٢١٠.
٢. في القند الأدبي، دشري منب - دار الحرف بالقاهرة ٧٥٠ بلا تاريخ ص ٨٥.
٣. المصدر نفسه ص ٩٤.
٤. قار كيف حدثت قلم - دار الآداب بيروت - ١٨ ١٩٩١ ص ٢١.
٥. قار رواية الربيع والخريف - حنا منه - دار الآداب - بيروت - ١٨ ١٩٩١ ص ٥١.
٦. المصدر نفسه.
٧. الثلج يأتي من نافذة - حنا منه - دار الآداب - بيروت ٧٧١ ص ٧٢.
٨. جامع الحرف في الرواية العربية - دشاكر القليسي للرواية العربية للدراسات وقشر بيروت ٢٩٩١ ص ٥٠٤.
٩. حواصن تجربة الرواية - حنا منه - دار الآداب - بيروت ٢٩٩١ ص ١٢.



بمُجمل التسمية أو مُطلقها إلى الفن؟

إنَّ قرائن نصوص داغر الشعرية (١) يُدرك حقيقةً بدئيةً مفادها أنَّ الشعرية هنا لا ينحصر وجودها في الشعر بل يتعداه إلى "الشعري"، هذا الذي به تتكلمُ الفنون، كلُّ الفنون، دون استثناء. لذلك ترتبك القراءة في حضرة النصِّ الشعريِّ بالمسألة؛ كيف الدخول إلى عالم شريل داغر؟ هل من باب الشعر ذاته أم ماهية الشعر أم الفن بمُجمل قِيَمه ومراحله الجمالية أم مُجمل المعنى أم مشروعية الكتابة بالألفبائية، مُنجب كل المعاني الحادثة والممكنة أم بالرغبة، الشهوة، النزوع التراجيدي الهائز حيناً والجاذب أحياناً إلى ممارسة لعبة الموت بالكتابة التي لا تعني الانحباس في المكتوب واللغة. بل هي استخدام للفجوات المائلة هي ممكن النصِّ، فهي الصمت الذي به يتشكل الكلام ويفيض بسيميائيات أخرى تُفضي إلى مُتخيل الصوت والشكل واللون والحركة ويجعل القوى الجسدية جسماً وتخيلاً وخدساً؟

شريل داغر أو كتابة "الطيف العابر" بين الخبر والأثر

نبيل درغرث •

وأنصاع مجال الرسم والمشهد الذي تحوّل من عارض التمثيل الركحي إلى الصورة الضوئية بالسينما والتلفزيون والحاسوبية البست الصورة، واحدةً متمدّدة، هي الحضارة بكثافة الطيف في المؤتلف والمختلف، كأن نذهب

بتقدّمني طرف لساني

مثل مجداف

يلفق

نوء الوصول

كما في مضيق

وبين الضفتين

جسدي رقاص ساعة تنفضي

بهوس الجذابين

وهم يتناوبون على الماء..!

(شريل داغر)

١ - في اللاتيك، الأملك، البدايات الأملك.

مرجع الكتابة، إذا جازت العبارة، هي عالم شريل داغر الشعري يتحدّد بالصورة ولكن، آية صورة؟ تلك التي بها تتمثّل الكلام، الصمت، المعنى، اللا معنى، كسالف الصور هي يذو الوعي الكينوني للإنسان حينما نتمثّل بها الموت، كأن أعاد صياغته في عميق الكهوف، وتنامى شفه بها مروراً بالأصوات والحروف والألوان والنُحوت وإبداعات المخروط، ثم المطباعة

٢ - الشعر بالكتابة وفي الكتابة.

يُضحي الشعر إذن عند قراءة مجمل نصوص داغر الشعرية تسمية فضفاضة مُخالفة لأنه أوسع مدى من أن ينحصر وجوده في القصيدة أو لاحق النصِّ الشعري على امتداد تراكم تجربة القصيدة العربية المكتوبة بالنثر (٢)، بل هو النصُّ المفكك بال قصد والمعاد بناؤه بضرب خاص من اللعب الجاذب، بانتزاع النفس الموهب عن لغة الشعر وإعادة التوجّه إلى فعل المحو والإنشاء، وبتنجاه سبيل كتابة الطيف العابر، آن استعادة بعض من ذاكرة البدايات الأولى بعد استبداد ذاكرة الفرع الأبوي بذلك الأصل الرّجعي.



الـهـنـاك، بين الـآن وذاك الزـمن، بين
الـأنا والـأـهـم، كـمـسـرحـيـة تُـدار عـلى
مـسـرح الـوـجـود:

"مُـمـثـلـون فـوق خـشـبـتي

يـتـواجـهـون وـيـتـجـادـلـون، وـيـمـسـكـون نُـقـشاً
مـن حـوـار

وإنـا، قـابـعـا فـي العـتـمـة،

أـتـسـقـط الـسـمـع،

بـخـلاف الـلـمـن

وأسـتـرُ ما هـاتـنـي مـن الـلـيل".

ج - وهي "رسم" (٥) تشبي الكتابية
بما وراء الحرف، بالطيف المضي إلى
ما هو أبعد من الكلمة ومنطق اللسان،
إلى حيث تتعالى الحميم المُغْصِب بين
الكلمة واللون، بين ثقافة الشعر وثقافة
الرسم. وبذا يُنْشَع مجال سيمياء الكتابة
الشعرية بِمُحْصَل ثَرَات القصيدة
وحادث تنامُ الفنون، وتحديدًا فنَّ
التشكيل، على وجه الخصوص، كما
يتعالى مخيال اللغة الحادثة بين بلاغة
الاستمارة الشعرية وإيهام المطابقة
المُسْتَقْدَم من عالم اللوحة الزَّيْتِيَّة.

وإذا ثقافة التعمُّد الفنّي تدفع التجريب
إلى اتِّمَاد الأفاصي في حادث تجربة
الكتابة، كان تكتشف الذات الكتابية
بعضاً من ذلك المشترك المائل في جميع
الفنون: "الشعري" بغاflux الكينونة،
والكينونة بغاflux الشعري، لذلك يُعَيَّر
شريل داغر الوجهة من مدار الهوية إلى
بدن ما هو المرجع لكل الهويّات الفردية
والْجُمُعِيَّة، كان نقول رغبة الموجود
(Bant) أو "الواقع المطلق" في حدِّ
عبارة نوفاليس (Novallis) (٦) الذي
يستقدم إليه كلّ "الاتجاهات":

"كأنني خطاف صُور

أو جواب تيه

في «تخت شرقي»

يواصل الشاعر

هدم بناء القصيدة

التقليدي، باعتماد

خطة للكتابة

تقوم على الحُسن

والصدفة والتجريب

خلسة،

يسردني على عجل

على سامع أصابعها."

ب - وفي "تخت شرقي" (٤)،
يواصل الشاعر هُدمَ بناء القصيدة
التقليدي، وذلك باعتماد خُطّة جديدة
للكتابة تعتمد الحُسن والصدفة
والتجريب في ذات الحين، وتُقابِل بين
الجسد الكاتب والجسد المكتوب بتعالق
حميم يُعيد للغة بعضاً من وِجَع الصوت،
وللصوت بعضاً من نبض الجسد. وكانَّ
الشاعر بهذه المجموعة الشعرية الثانية
يُغالب قُفْلَ المعنى الشعريّ المُتَقادِم
الموصوفي في الأساس بالإرث وليس
بالتراث، وينشد "الخُفّة" التي تتحرّر
بها الروح الكتابية من عديد الأثقال
والأغلال والأحوال المترابكة في ذاكرة
الفرد الكاتب، وذاكرة المجموعة الوطنية
والقومية التي ينتمي إليها بِحُكم تاريخ
السَّلالة الأُخْص والأعْم في ذات
الحين، حتّى لكانَّ هذه المجموعة الثانية
تشهد على توقُّف أو ما يشبه التراجع
القصديّ الذي يُراد به إثبات هويّة ما
لا تُؤمن بالنواة الساكنة وواحدية المرجع
الترائيّ، بل هي الطفرة المباشرة في
زمن المجموعة الأولى ترانما مع وعي
ناشئ شبه غَدميّ تستدعي في اللاحق
استرداد "وجهة مَـا"، رُفْناً أو زَمْناً
قيماً لزمن كان، وهو المائل في طوايا
النفس وخفاياها، الفاعل سرّاً وجَهرّاً
في اللغة الأخرى المنبثقة من ذات اللغة
الأوّل، يضرب من التبعيد بين الـهـنـا،

كذا النُصْن الشعريّ لدى شريل
داغر تناسُح واسع لا يتحصّر بناؤه في
تقليب سيميائي ودلاليّ واحد، لأنّه
يتوسّل بثقافة الغُند أنطولوجيًا وإنسانيًا
(أنثروبولوجيًا) وفنّيًا، نسبة إلى مُعْتَد
الفنون ومُختلفها لما يُعَالق ويدخل
بين الحرف والطيف، والأدب واللون،
والمرئيّ واللـا-مرئيّ بمنظومة تآلف
حادثة مختلفة في كتابة الشعر العربيّ
بين الإشارة والأيقونة والرمز عند أداء
الملفوظ الشعريّ.

٢ - في سائر الشعرية.

لطوبوغرافيا (مواقفية) التجربة لدى
شريل داغر يُبدآن يتعالقان أنّ البحث
في مُسْجَل تشكّلات الكتابة: تراكم
النتائج والإبطان.

فالتساؤل الزمَنيّ هو المرادف
التقريبيّ، هنا، المفهوم تراكم النتائج،
كان تتحدّد سمات التجربة ومفاصلها
الكبرى كالآتي:

١ - عند "فُتات البهاض" (المجموعة
الشعرية الأولى) (٣) يستبدّ الفراغ
العدم البهاض السلب باستواء المعنى
المتداول وجاهزية الحرف المُستعمل
ببدء تحويل وجهة الكتابة من التمرّكُز
إلى التمدد، ومن التكثيف إلى التبدّد
سعيًا إلى كتابة شعر مختلف مُستوحى
من الصمت، الوجه الآخر للصوت.

وكانَّنا بهذا الديوان نشهد ميلاد
الشاعر الوجودي بلغة الشعر تحديدًا،
وقد ترانم هذا الميلاذ وتفتح الجسد
والذات على الدنوية في الواقع والرمز،
إذ تدبّ في الداخل حياة جديدة تفكّك
المتناظم الموروث وتدفعه بقسوة جميلة
إلى مزيج من الانقسام (الفتقات)
كي يُعاد إنشاء الذات بنواة متجددة
وَأفاق واسعة لا تُحدّ بدلالة مُسبقة أو
حُكم جاهز. وبذا يُحدث شريل داغر
مشروعاً لإنشاء لغة داخل اللغة ليعنمره
فيض شعريّ مُباغت يشي بالميلاد
الوجودي المذكور:

"ماء ينجس

كانت منارة على المحيط،

لها الاتجاهات كلها،

مقيمة ومُسافرة

في أن."

د- وفي "حاطب ليل" (٧) تستمر مغامرة الوجود المنبعث من تحت أنقاض المادة وثقافة الفرع الذكوري المتزده على أصله الأول باندهاق آخر، وبالتكرار أيضا، لأن الكتابة الشعرية لدى شربل داغر ليست انفلاتا دائما من حال كتابته إلى أخرى، بل هي حيرة الأساليب أيضا والتردد اللا-إرادي أحيانا عديدة بين سالف القيمة الجمالية والأخلاقية ويمكن القيمة اللا-مُسَمَّاة المختلفة التي لا تعني بالضرورة، وكما أسلفنا، انفصال الفرع عن الأصل، والجزء عن الكل، والمابعد عن الماقبل، وملما تحرس الكتابة في "حاطب ليل" على وصف كتابيتها تفكك اللحظة عند حدوثها الطائر الرهاني لإكسابها صفة التاريخ المنفتح على الأصل الأول بمُتعدِّد دوائه واختلاف مراجعه ووضعياته.

وكانتا بالمشارك القائم بين "رسم" و"حاطب ليل" تمثل إيدالا هي مسار التجريد لدى شربل داغر يمكن إجماله في تحول وعي الكتابة من آثار الجسد المعلى بقتل الإرث الذي لا يعني ثرائنا فريداً وجماعياً وأن سعى إلى ابتصار هذا التراث والزج به في واحدة المعنى، إلى الجسد-المشروع الذي هو، بكتابة النص الشعري، إشكان للفهم بمشارك فعلية الإنشاء والقراءة، كأن يتسع مجال الإنشاء بالحاسوب ويتأسس على مقروء سالف، كما يستدعي إليه ذات / دوائر قارئة.

ولئن تحدث مسار الكتابة في سالف التجريد بما يشبه عدم المحض، إذا جازت العبارة، فإن للتمتة (الليل)، هذا، دلالة الغم المسكون بـ"ماتانية" حادثة لما طرأ على المسكون من حادث المعنى، بالسفر إلى الداخل، وليس عبر المكان، بالتجوال في أقاصي الأمتعة والأزمنة دون مشاركة اللحظة (الآن) والموقع (الـ)

هي «حاطب ليل»

تستمر مغامرة

الوجود المنبعث من

تحت أنقاض العادة

وثقافة الفرع

الذكوري المتمرد

على أصله الأول

هنا بيميرة الأعصى يشق بـ"بصاء" عتبة الضوء في ليل حاسوبي أمر:

"بضاجعة ثمرة

ما إن يرى النقا

هوق شاة

اجوس بياضها

بمصا الأعصى في أمكنة شاردة."

ه- وكأنا بـ"إعرايا لشكل" (٨) نشهد إيدالا مفاجئا آخر في مسار الكتابة، إذ يتعاقم وعي الكارثة بمزيد من استيطان الغتمة وانتهاج سبيل الرغبة في تصيد اللحظات الهاربة وتحويل وجهة الكيان من الانتظار داخل شرققة الموقع إلى ممارسة لعبة أشد خطراً وجنّة، تلك المُتَمَتِّعة في تغليب وعي الموت بالكتابة. فتنة نبض آخر يشبه الصدى الذي يشعن جسد النص الشعري برغبة الإفناء قبل الفناء. وهذا يتسع مجال الرمز الفعلي بالهد عند الإصرار على مواصلة استخدام الحاسوب أو اللوآد به، تحديداً، ليتناغم مُثَلَّث الافتداز على الكتابة يعدلونها الواسع، كأن تعاضد الحرف والطيف والعلامة الضوئية في صياغة جامعة تصل الشعر بالرسم والكتابة الإلكترونية وتؤالَف بين ثقافة القلم والريشة والفارة". وما الاشتغال على الحاسوب إلا بدافع توسيع أفق العبارة الشعرية.

وبهذه الرؤيا ينتصر اللَّعب الجادّ على الجِدِّ الهازل، ومهرجان المشاهدة على الوجود الماتميّ، والبحث عن لحظة إسعاد على الانتظار الممبج، والانشغال بالحركة على القلق، وممارسة فنون التحويل من شكل إلى آخر على صياغة الأشكال الثابتة. فيتحوّل زمن انتظار اللحظة الأخيرة إلى زمن حادث يُقالب قلق النهاية بـ"سماعة" مُفاجئة تُنشئها الذات الكاتبة قريبا من عدم المترص بالوجود أينما أتجه وأينما خلّ، وبحريّة من لبّ أقصى الأغلال وأشدّها على الروح، وبالفورية تفتح بها سماء الأنا كتاباً يطمّر حروفاً ومعاني والغازأ جميلة.

"هو أنا، أنا هو، يبقى في جواربي

غيري هو أنا، أنا هو غيري، يبقى في جواي.

أنا من دون القصيدة، هو من دون القصيدة: يبقى في جواربي

هي: هو أنا،

هو: هي أنا،

أنا، هو وهي، يبقى في جِواري" (٩)

و - وفي "لا تبعت عن المعنى لعلّه بفلك" لا يمتلك الشاعر من الاتجاهات سوى مزيد التوغل في الغتمة والاستمرار في مغامرة إعادة إنشاء المعنى الشعري أو تفكيكه بحدث الأشكال واتساع أفق الاستدلال بالصمت، بالمسب، بالآل معنى. لذلك يشهد مسار التجربة الانتقال شبه الواعي من رغبة الكتابة إلى كتابة الرغبة لتقارب همس الكارثة في منظومة نغم متزجج دلالة وإمكانا للدلالة بين "قلّ الواقع" وخفة الحلم. فيتنازعنا هي الأثناء ذلك الثقل وتلك "الخفة" بنبوءة شعرية تستيق المفاجئة وتستقرئ صور الدمار والبحث والنداسات التي تسجل بلبنان في صيف قادم سرعانا ما استحال إلى "واقع مُشاهد". وقد كان "واقعا



بالشعر.

كذا تلقي في هذا الطور نبوءة الشاعر وحس الكتابة تتألق اللحظة، بمجمل خبرة الماضي، ومختلف إمكانات الاستباق كي تتناسي في الأثناء زمنية الوعي الكينوني المختلف، قريبا في الدلول من وعي "الواقع المطلق" النوفاليستي حينما تتجمع في آن المكتوب أطراف ماضي الكارثة وأثار الجرح القديم الدامي المستعاد، ويتهدد الوطن (لبنان) شبح الجثة يستباح تمريقها باسم الفرادنة المقتبة أو الطائفية الغادرة كي يحتجب في الأثناء حلم الشجرة وينعيس المعنى لتُحطل الإرادة واستبداد الخواء العدم الكارثة بالحياء والصورة والحركة:

" الشجرة التي رسمتها عن ظهر قلب استطالت فقط في أصابعي،
ابحث عنها فلا أجدها
اتوجه إليها فلا ألقم "

ز - وإذا "لا تبحث عن المعنى لمه يلقاك" أشبه ما يكون بجواب الشعر الحادثة على فن آخر حينما يسفر نص "البابرة يصلون سريعا... والحمقى أيضا" (١٠) عن لون للشرحة، مَشرحة الكارثة ترسيخ نبوءة الشعر، بالجوار المُمكن في زمن استعالتة أو تضرته، ويتواصل الضمائر المحصورة مُشرحا في سياق يتشر فيه التواصل رغم وهرة وسائل الاتصال. لقد أدركت الذات الشاعرة مدى الحاجة إلى مُتعِد "الاصوات" للتدليل على الكارثة الحادثة، وإن أخذ هذا التعدد له صفة تفاير التبررات أو اختلاف الأصداء لصرخة واحدة، إذ الحادث في راهنية النص الشعري المُصرح كتابة أو القابل

سريل داغر



غيري
بصفة
كوي

فَلْتَقُلْ: هي اللغة الشعرية تُسفر بَدَا عن ما وراء اللغة يتسع مجاله ويتعمق بالرسم والحاسوب، ويفتح حوار الذات مع ذاتها على متعدد الضمائر بمُشرحة الوجود الفردي والجماعي، لينتدئ بذلك سريل داغر طورا آخر في الكتابة، "بشوية" من تملكه عشق الكتابة المُشرحة شغرا، هذا الذي بهنما إلى انتظار جديد آخر مختلف في مستقبل الكتابة القريب.

وبهذا النسق من التراكم والإبدال ينكشف ما يُشبه الثوابت التي بها يمكن تمثيل خصوصية تجربة الكتابة الشعرية لدى سريل داغر، كالاتي:

١ - هي الغيرية والتواصل.

إن قارئ مجمل هذه التجربة، منذ "فتات البياض" إلى "لا تبحث عن المعنى لمه يلقاك" يُلاحظ ثابت الغيرية قائما في مختلف النصوص، قريبا من مفهوم صلة الأنا والأنت بالنظور التواصلسي لمارتين بورر (MARTIN BURER) (١١)، إذ الغير، هنا، هو في صميم الذات، بل إن الذات لا تقدر على التكلم إلا بواسطة هذا الغير ومن أجله. فإذا استحال الغير كانت البُهمة الوحشة استفعال الكارثة نضوب الرغبة توقف كل شيء الانصدام التبدد التلاشي الكامل.

فقد يكون الغير صدى الذات أيضا ومُجمل رموز الزمن المتكلم، وهو أيضا مُحصّل ثقافة التراث والحدادة وما بعد الحدادة، بني الإنسان، وهو الواحد المُتعِد الذي لا يمكن نفي تمده، كالذات الشاعرة رغم النواة التي تحدّ بها في البده والمرجع وحسب التقريب.

ب- استثمار الفراغ، البياض، العتمة.

فالسلب (Négativité)، هو الإمكان الوحيد الذي يُبَدّد به الشاعر كثافة الوجود المُضاد. لذلك تنزع تجربة الوجود الكاتب إلى التجريب بمتعدد الأساليب وواسع التامس. كما يتجاوز

للمُشرحة إنجازا هو ما لم يحدث بُعد أو قد يحدث بل سيحدث، إن فتحنا بنية هذا النص على القادم من الوقائع أن الوصل بين الزمن الشعري والزمن التاريخي:

"ما يجري هو ما يجري الآن. لا غير ما يجري لن يجري بعد، أبداً.

٤ - في ثوابت الكتابة التريبية لدى سريل داغر:

هو البياض (فتات البياض) يُنشئ بدء الرغبة (شوية الكلام الشعري)، أو

تلقي نبوءة الشاعر
وحس الكتابة
بتألق اللحظة،
بمجمّل خبرة
الماضي، ومختلف
إمكانات الاستباق

على الما قبل، تلك الصورة الجنائزية الصامدة الدائمة التجليبة بالسواد المزجرجة بحنين البدايات والنهايات معاً، تلك التي هي بمثابة الرحم المائل صدهاء في لغة الشعر ذاتها، وبها كان التكلم، الصورة النوايدة (matrice) التي لا تعني لشربل داغر ذلك العتيق المتقادم، بل ما يمثله صدهاء هي آنية اللغة وراهنية التكلم، صورة ما كان ويكون وهو الأيل حتماً إلى الانقضاء، صورة "الطيف العابر"، على حد عبارة الشاعر، الذي يمتلك رغم خلق النهاية المحتومة المؤجلة وعجز اللغة ذاتها إرادة من يرغب أو يحمل في الصميم شهوة التكلم في الشعر وبالشعر، على غرار ما تردد قوله على لسان محمد بن سيف الدين بن أديمير البغدادي في نص داغر المخطوط الموسوم بـ "وجهها لوجه أو وصية هابيل"، "لا تنظر إلي من هال وانظر إلى ما هال" تقليباً لخصوص الفرد على مطلق الفردية، وماهية المسئى على جاهزية الاسم، باعتبار القائل طيفاً عابراً، والقول هو الآخر.

كاتب ونافذ من تونس

أدركت الذات الشاعرة عجز اللغة المتكلمة وحدها عن أداء القصد الشعري- لذلك نراها ترفض الالتزام بمسالف الاتفاق التداولي اللساني

نوفاليس تقريباً، في الاتجاه الآخر.

كيفك لشربل داغر، في هذا الطرف الإشكالي المصيب، أن يُغالب حال التردد المذكور: هل بتقليب الزمن الثاني على الزمن الأول عند كتابة ما يحدث بالرجوع إلى مجال اللغة المتداولة أصلاً ومرجعاً وكتابة التفاصيل بضروب شتى من التناص الحداثي المختلف وإنشاء استعارات أخرى جديدة في الأثناء أم باستعادة ضجع الزمن الأول دون الانفصال عن اللحظة الكائنية وسياقها الحاف، وذلك بإحالة لغة الشعر

المفروض الشعري جاهز النصية إلى كتابة مُنفذة تحولت تدريجاً من النص الشعري المختصر إلى النص المطول بالتكرار والدوران والتعدد وتوالد الصور المزجومة بالحوال والمواقف.

ج - البحث الدائم عن استعارات جديدة.

لقد أدركت الذات الشاعرة عجز اللغة المتكلمة وحدها عن أداء القصد الشعري. لذلك نراها ترفض الالتزام بمسالف الاتفاق التداولي اللساني ضمن بيان اللغة وبلاغة الشعر لتبث لها عن آفاق دالة أخرى.

ولئن تعاملت شهوة الكتابة بأخر المجموعات الشعرية المذكورة تزامناً مع استحصال وصي الكارثة فإن تموقع الذات الكائنية في محيطها المكاني الوطني والإقليمي والعالمي يدهمها إلى أن تشهد حالاً تراجمية أعنف من سبيل حالاتها السابقة، إذ نصف بها هي الداخل ربح التردد التنيث بين إرادة الموت ورعب الهلاك (١٢)، كأن يسترهها زمان: اللحظة الواقع راهن الكارثة هي اتجاه والواقع المطلق، بلغة

الرواسات



١- يرفض الشاعر جاهز الأسلوب. لذلك لا تستقر هذه التصوص على وتيرة واحدة. إلا أن التجريب، هنا، ليس غاية يُراد بها التجريب لحسب، بل هي أداة مشحونة بسلسلة الكيان، بدءاً من لغة ومروراً بالذات المتكلمة شراً وسقراً في الألسن والمنى وإمكان التخليق لينا بالأ. معنى.

٢- مصطلح من وضع شربل داغر، ويهترب "Poème en pose" اختلافاً مع "قصيدة الشعر"، فترجمة الشاعرة في العربية منذ ثلاثة عقود تقريباً، عُرِدت إلى أنوس ولأنه جيله من شعراء الجدلانية الستية من القرن الماضي وما تبعه.

٣- شربل داغر، فئات العيش، لبنان، الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

٤- شربل داغر، تحت شرقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠.

٥- شربل داغر، "رسم"، لبنان، دار الفورد للنشر، ٢٠٠٠.

٦- Jean Burgos "Poésie, 1967. Pour une poétique de l'imaginaire", seuil.

٧- شربل داغر، "حاطب ليل"، لبنان: دار النهار للنشر، ٢٠٠١.

٨- شربل داغر، "إعراقاً لشكل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

٩- شربل داغر، "لا تبث من المنى لعله يملك"، مصر: دار شرقية، ٢٠٠٦.

١٠- "الجبال يصلون سريماً... والحق لينا" من "لا تبث من المنى لعله يملك".

١١- Martin Burer "Poe, 1998. Je et Tu", France Aubier.

١٢- Maurice Blanchot, "L'espace littéraire", Gallimard, ١٩٦٦.

الشعرية المتعددة التي تمنحها تمديدية مستويات الفكرية الشعرية.

ينطلق النص على عدة مستويات للقراءة انطلاقاً من إيحائية العنوان، حيث ينطوي على مستويين ذوي طبيعتين مختلفتين، مستوى بصري ومستوى سمعي، وتفاعل المستويين الإدراكيين أنتج مستوى ثالثاً، هو المستوى الكشفي (مفهوم صوفي)، مما جعل النص عند تجليّه هذا، يتمحور حول موضوعة التحول، تحول الذات من خلال الاندماج في لحمه النص، مما يكسبه. النص، حركة خاصة يؤول من خلالها إلى الأنا، منجزاً النص / الأنا، وبذلك يصبح النص متحيزاً إلى الجزئي العاكس للكلّي، وتلك من مميزات الشعر الحدالي.

الحفر في مستويات النص يقود إلى تجربة جملة مفاهيم تستند موضوعة التحول عبر التصعيد الشعري للتجربة الذاتية، فـ(الضوء) ولواقعه الدلالية، تعابير معنوية، و(الإيقاع) أكثر انجيزاً إلى المحسوس منه إلى المعنوي، والعلاقة بينهما من خلال النص كشفية. تمريرة. تسليطة (تسليط الضوء على الإيقاع) بما يؤدي سلطة المعنوي على المحسوس، وهو ما يندرج تحت الإفصاح الصوفي ضمن فضاء النص، وينتج عن هذه العلاقة، تسليط الضوء على الإيقاع. تمريرة ما كان متغنياً "وتحترق الكشوف"، أو بالمعنى الصوفي: "التجلي".

من خلال هذه الوظائف الشعرية، تتشكل حالة تكلم الشاعر، يكشفها النص وتندرج ضمن المسار الشعري.

نهر الذات. محور الحركة / التحول: تناسس الحركة النصية عندما تحيل البنية إلى نص ما، وألفن محاولة مستمرة لاستيقاف الحياة لحظة، محاولة لحصر التجربة في إطار مفلق (٧)، وإذا كان النص فضاء لحصر التجربة، يكون النقد الموضوعي قد أصاب حين اعتبر أن "الأثر وعاء للخلق الأدبي، ولكنه وعاء ذو حركة خاصة به" (٨).

يتوزع النص بنيوياً إلى مقدمة قصيرة تؤسس لفضاء التحول ابتداء، ثم يتفصل عند موضوعة التحول التي يشير إليها بحرفية المفردة الدالة.

تمثل الخدمة في: هل تحسب ظنوني أن الليل رعاد

شعرية التحول في قصيدة "ضوء على الإيقاع.. وتحترق الكشوف" * لغالية خوجة

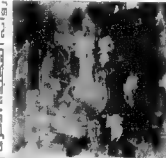
عبد الفتى بن بلول

يتحرك النص، عندما يمتلك مستويات قادرة على أن تجعل القارئ يتحرك داخله عبر التنويع الذي تقدمه المقاطع النصية، من خلال المعنى في صعود وهبوط حركة منتجة للحياة ذاتها في آتون التصور وليلد اللغة، والعلاقة (الناس / النص) إطار موضوعي لترسيم الحركة في دائرة البنية المهيمنة التي تتمثل في اللغة، وعندما يعتبر البنيويون ومنهم (دي سوسر) أن اللغة بنية فإنه "سواء كانت البنية اللغوية أو غيرها هي محور الدراسة... فالبنية لا بد أن تتصف بالشمولية والتحول... أما التحول فيعني أن البنية ليست وجوداً قاراً وإنما هي متحركة دائماً" (١)

هذه الحياة التي هي مادة الشعر تؤرخ لتحويلات الذات الشاعرة عبر الانزياح عن خطية الفكرية الشعرية إلى تقلبات المسار الذاتي الشعري، فنقول وعي ولا وعي تحولاتها انطلاقاً من إشارات دالة، يمكن محاصرتها من خلال فحوص وتمحيص بارقات التجربة الذاتية في سدى النسيج الشعري، ولعل قصيدة الشاعرة لغالية خوجة تتحرك في بطن رؤاها ضمن مجالية التحول.

الغوات / مصاد التحول: يضع العنوان الذهن مباشرة في مستوى انتظار حالة معينة تناسس شعرياً وفق دينامية فنية، ثم بعد ذلك تنطرح إمكانيات تفكيك الحالة

لغالية خوجة
برزخ الشعر



لغالية خوجة: برزخ الشعر

علاميته داخل نص تتعدد مستويات صورته لتركز حالة التحول، فتتمدد الشاعرة إلى إلفاء الزمن ليتشكل المطلق:

أم وقتي الليل على النهار
تصير المعاني نبيذية أكثر؟

بلازاحة الزمن (الليل/ النهار) إلى هامش الناق، يتتبع المعاني بتوصيف غير مدرَك يعطي للأشياء أبعادها الجوهرية، والمسافة بين الإلفاء الزمني وصيرورة المعاني تندرج لا محالة ضمن مفهوم التحول الذي يقع فيما يقع على الذات الشاعرة بدلالة الجملة الشعرية:

تصير المعاني نبيذية أكثر
والوحدة الدلالية (أ) التي تقوم بالجمع بين غلق الليل على النهار (المطلق) والنبيذية هي التشوّه التي تتصلها الذات من خلال الإطلاق والتبديد عند مفهوم الإطلاق الزمني. يبادر النص إلى أسطورة الزمن لتكريس استمرارية الزمن، يبدو ذلك من خلال الجملة الشعرية:

وتركت للنخيل ظلالتي لتكون سرّاً
أو أسطورة غائمة

اخترت الشاعرة ظلها كموضوع للتحول إلى حالة أخرى تختلف عن الذات من حيث الطبيعة لارتباط الظل أساساً بالزمن، فهو يتحول معه من جهة، ومن جهة أخرى لتكوين موضوع التحول، واستمراريتهما بطرق شتى مستعيلة الإدراك لتقريب الطبعيتين (الظلمة) و(الأسطورة)، أي حتى تتلقى طبيعة الظل التهويمية وطبيعة صيرورته إلى الأسطورة لإنتاج الاقترابي الأسطوري في المجال التفاعلي مع الأفق الذهني للتلقي.

إدراج التحول / تأنيث المنع:
"مناطق المعنى" (٩) بتعبير "بارت"، تثير استقراءاً خاصاً في ذهن القارئ بما يتغلغل عليه النص من نبات ودلالات لا تنفصّل إلا تأويلها، والمعنى هو "محتمل كل خطاب" (١٠).

في إطار المواجهة مع النص ينصب الاهتمام على ذلك الاشتباك بين الألفاظ التي تشكل في سياقهاها العفوية وحدثت تحت معالم الخطاب، وتذغ به إلى "أفق التوقع"، فكل نص إشارة تستلزم تأويلها (١١). وبالرجوع إلى القصيدة نرصد في بعض المقاطع معاني لبعض المخدرات، ترمي إلى

هو كوس مسالة مرتبطة بالنقدية (أي) تقنيات (الكتابة)، بل إنه مسالة رؤية ذاتية (أي) وجهة نظر معينة للمالم والأحداث (١٢)، وهذا ما يساهم في ثراء مفاهيمي ونماء فكري شعري.

طينية الزمن / بتأنيث الدلالية:
يُحدث النص انتقاره في دائرة المعنى انطلاقاً من مؤشرات ارتكازية في الخطاب تستدعي (مقصدية / نية) (البات) (٥)، ونص "ضوء على الإيقاع" وتحترق الكشوف جعل من الزمن مرتكزاً قوياً، قدم من خلاله مادة شعرية انسيابية صائرة إلى الذات، لبناء تحولية ذاتية تزواج الزمن وترسم ملامح ثنائية منزعجة في النص منتجة لدلالاتها في "أفق التوقع" (٦)، أي الإطار الثقافي والاجتماعي الذي يسبق فيه تلقي الكتاب وقراءته (٦). معانية بعض المقاطع الشعرية تبين أساليب الاعتناء النصي من خلال التوظيف البانورامي للزمن في إطار كشف تحولات الذات، وعليه: يكون الزمن عاملاً وعصراً قائماً بذاته في نطاق النص (٧).

إن المقارنة بين الجملتين الشعريتين التاليتين تبين مستويين للتوحيب الدلالي لموضوع الزمن:

١. الجملة الأولى:
تفرّض الأبدية إلى
إشارة رمزية إلى هذا اللا نهائي الذي يؤول إلى الذات، والذي لا تدرك فواصله، وبالتالي، فهو تحول مطلق يؤدي مفهوم الزمن المطلق.
٢. الجملة الثانية:
لعلني إذا التي تأخرت
لعلني...

يتأخر الغيب عن الموت.

امتداد الغيب لا نهائي كما الأبدية باعتبارها مجرداً غير مدرَك، فهي ذهنياً مفتوحة عن اللا نهائي، ويتأخر الغيب عن الموت الذي هو إعداد للحركة، يصعب التأخر امتداداً كما الغيب والأبدية، لهذا آلت الشاعرة بالتأخر إلى الأنا نصياً:
لعلني إذا التي تأخرت
لتنقص امتداد الغيب والأبدية من جهة، ومن جهة أخرى، لنحافظ على ديمومة التحول.

يتضح الامتزاج بين صيرورتي النص والأنا، لاستخلاص صورة مبتدأة في إطار التوظيف الزمني الذي أخذ

هديم؛
أم توفن أحوالي أن الضجر لن يأتي؟
يتضمن الفصل الأول في الجملة الشعرية:
لا وقتي... يتسع لتحولاتي،
ولا.. وقت الوقت...

بينما يمثل الفصل الثاني في الجملة الشعرية:
هيزدهر الكون بالفرابة
والقرباء، بمتحوالاتي..
ثم يزدان النص عند مقاطع كثيرة بمفهوم التحول لينتج آلياته الشعرية الدالة على عدم سكون اللحظة الشعرية وفراقها عند ثبوتية الوصف، تقول الشاعرة:
ترتجف المحطات وهي تحبل بي..
لذلك،

يتوه الزمان عن منابه كلما أولد؟
انزياح النص إلى مفهوم الحركة (التحول) جاء بعد اندغام الأنا الشعري (الذاتي) في اللغة النصية، ويظهر ذلك من خلال المعطيات الداخلية للنص وبخصوصاً معطيات الشكل، وبمعانية الحقل المفرداني للأنا يتبين ذلك (ظنوني / أحوالي / داخلي / ألد / تفهمني / جسدي). هذا التلبس النصي بالأنا أحدث تماهياً معنوياً، حيث الذات بالغة، وسار بهما نحو مُدرَك التحول، حيث يصبح النص أداة لنقل حقل التحول إلى المتلقي عبر وسائل المعنى، فاللحظة الشعرية التي تتأخر الذات الهاجسة تبأغت الزمن، فتتمتع معنى، وتترك فواصله لديمومة الولادة الإبداعية؛ لذلك يتوه الزمان عن منابه كلما أولد؟

هذه الديمومة لا تعيد إنتاج نفس اللحظة الزمنية، بل تساهم في بلورة سحرية الزمنى وإيفاله في مستحيل الذات:
خير لأنع من أقصى المستحيل،
يتكون....

لهذا نجد أن الفصل الأول تريث فيه الشاعرة الذات بالوقت (الزمن) على اعتبار أنه متغير، لتأسيس مفهوم التحول، ثم تربط الذات في الفصل الثاني بالقرباء لإعطاء التحول مدلوله الإبداعي البعيد عن التمنّج. صيرورة النص إلى الأنا الشعري لا يؤول إلى الذاتية بالمتى العام (المعنى) لأن النظم من جهة نظر النقد الموضوعي تتلاق بالأسلوب الذي

تسند موضوعة التحول، فالمقطع الشعري:

١. "تذيق اللحظات وهي تحيل بي-
٢. لذلك يتوه الزمان عن منابه
كلما أولد"

بداية، ينتج عن التقطيع الدلالي للمقاطع جملتين شعريتين (٢+١)، القابلة بينهما ككشف من تناقض يولد شيئاً من الصراع، يهدف من خلاله النص، الإحالة إلى موضوعة التحول، حيث "أن أحسن ما يميز صور التقابل والتناظر والتضاد هو الصراع والتجاذب الناتج عن تناقض كئيتين أو نزعتين في الإنسانية" (١٢) كما يقول د. عثمان حشلاف، وعليه:

الجملة الشعرية الأولى (١) توحى بحضور الزمن،

بينما الجملة الشعرية الثانية (٢) توحى بغياب الزمن.

وما بين الحضور والغياب، مسافة التحول تتشكل في السياق المفاهيمي لـ (الحيل)، إذ يستشعر الزمن، "اللحظات" بتعبير النص، فديم الذات الشاعرة، وذلك عملية الولادة، ثم ينفلت، الزمن - عن التصديد، "يقو" بتعبير النص، عند الحضور الفعلي للذات الشاعرة، وذلك ما يعنيه في أفق العملية الإبداعية المستمرة معنى، وتستمر هذه الدورية / مخاض / حضور للزمن / (ولادة / غياب للزمن) التي تستدل عليها بالجملة الشعرية:

كلما أولد
في التماطلي مع الزمن لتأنيث موضوعة التحول، عبر المعنى المحال إليه من خلال عملية الولادة، أي ولادة الإبداعية التي تمنح الزمن معناه. عند الأفق الدلالي لتناوُل عملية الإبداعية في ظاهر المقطع الشعري الأنثى الذكر، يبرز المقطع الشعري الآتي:

ليس ذنبى
إن نضختي الأولى لفة غير اللغات
مفردة النفضة تحيل إلى معنى الولادة، ومن ثم تشابهك الألفاظ لتنتج إشارات متبادلة عبر المعنى، بمعنى تمحو المقطع الأول حول الولادة "تحيل / أولد"، ويأتي المقطع الثاني ليكشف طبيعته: "لغة غير اللغات"، أيضاً، عند الأفق الدلالي لتناوُل الإبداعية / التحول، يتقدم المقطع الشعري التالي، والمواسف المختبئة تهبها لمعنى آخر انفلاتات إشارات تنقد مؤنثة المعنى

وفق اندراجات تابعة لما ورد تناوله في المقطعين السابقين، فالمواصف زمنياً هي ما قبل الحدث، وتستدل على ذلك من خلال مفردة "المختبئة"، ولهذا لما قبل الحدث، أنواج، تستدل عليه بالوحدة الوظيفية "تهبها لمعنى آخر"، أي بتعبير النص أيضاً "ولادة"، والولادة معاناة بدلالة الجملة (معنى آخر)، وإبداعية بدلالة الجملة (معنى آخر). وهذا يؤدي مفهوم التحول، والجملة الشعرية:

يبتكر إشارات
تشير إلى ذلك وتمنح الولادة الخصوصية الإبداعية في أفق النص.

شعرية التحول / سرقات المعنى:
يقول "جوناثان كولر" في تقديمه ترجمة كتاب تودوروف، شعرية النثر: "إن الشعرية حين تدرس أعمالاً محددة فإنها تسمى ليس إلى تفسيرها، بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاكها ما تملكه من معنى" (١٣).

الترباط بين الشعرية والمعنى هو ما يهب النص تحرره من التناهي إلى المباشر، ثنائية (الشعرية / المعنى) تنأى عن التفسير إلى الكشف عن الصيغ الدلالية، وفيلولوجية المعنى تمنحه الانتقال الذاتي إلى الوعي عبر رابط الدائقة (الشعرية).

ياخذ النص أبعاد مفرداته الإيحائية ليشكل عالماً الدلالي، وينقل على خصوصيته "الأدبية" أي ما يجعل منه نصاً ذا سمة - التي لا تقصص عن حداثتها إلا عندما تدرك اللغة على مستوى الوعي "لغة الوعي" (١٤) التي لها تنظيم داخلي خاص (١٥). يرتكز نص "ضوء على الإيقاع" من هذه الزاوية، على أعمدة ترفع بنيت التحول على أسامات من الشعرية / المعنى.

معاينة المقطع الشعري:
لا تصرف الشجرة متى تبرز ورقنها الأخيرة
كذا الشعر حين يقتسل بموسيقى تقتسل بالكلمات

لا تنظم الشعرية في المقطع إلا عند إخضاعها لمستويات من المقابلة فتعمل انبثاقات الصور، وتقرز امتلاك المعنى، امتلاكاً معرفياً، جمالياً بتعبير محمد كامل الخطاب.

مقابلة الشجرة بالشعر، وحصر

حقلهما المفرداتي يؤدي إلى:
الحقل المفرداتي للشجرة: (الورقة، تبرز)،

الحقل المفرداتي للشعر: (الموسيقى / الكلمات).

الجمع في الحقل المفرداتي الأول بين الشجرة والبزوغ، يقيم معناه (الجمع) كلمة (الورقة)، كذا (الجمع) في الحقل المفرداتي الثاني بين (الشعر) والكلمات، يقيم معناه كلمة (الموسيقى)، فالورقة تحيل إلى الشجرة، ومن ثم يتشكل الحقل المعنوي للطبيعة، والموسيقى تحيل إلى الشعر، ومن ثم يتشكل الحقل المعنوي للشعرية، إضافة المنجز الدلالي إلى الفعل المضارع (تبرز)، تقتسل في سياق الجملة، يكشف عن الاستمرارية نحو المستقبل غير المدركة فواصله الزمنية، وبالتالي، تتحقق موضوعة التحول في إطار الشعرية / المعنى.

الانتقال إلى الجملتين الشعريتين التاليتين، يمكننا من التمييز بين جديين متضادين يجمع بينهما عامل مشترك واحد:

تقول الشاعرة:
١. تفرص الغابات المولودة الآن، من
ديضي،
٢. ويرقص الموتى...

بداية، لا بد من أن يقع الاستدراك على مفردة الولادة المتكررة في النص، الشيء الذي يثير موضوعة التحول:

الجملة الأولى:
الحد الأول: الغابات / حركة.
الحد الثاني: الموتى / سكون.
العامل المشترك: الرقص / حركة.

الغابات قد تكون ميتة لكن النص آمن في إفاضة الحياة عليها باستعمال مفردة "المولودة". الآن، ومنع الولادة معنى بإحاطتها بمفردة "تبض" الآلية إلى ألأنا الشاعرة، أي جاءت بصيغة المتكلم "تبض"، وهو ما يضع الخطاب في مستوى معرفة الذات الشاعرة.

يتبين مما سبق أن (الموتى) مستوى سكون، (الغابات) مستوى حركة، الجمع بين الضدين (سكون + حركة) وإشراكهما بعامل مشترك واحد يتمثل في الرقص = (حركة)، الهدف منه إبداعها أحداث الصراع جوهر عملية التحول، وأيضاً، ترجيح موضوعة التحول بدلالة عامل الحركة المشترك (يرقص)، والزمن في ذات المقطع يؤول بالقرابة إلى إبرازها (موضوعة التحول)، فمفردة "الآن"

لها، وخصوصاً على مستوى ما تصوغه هذه القصص من صراعات ومصادفات ومفاجآت، وما تكشف عنه من تفسير لأفق انتظار القارئ في عدد من المرات والمواقف، وبشكل مثير أحياناً، مما يضفي على بعض قصص المجموعة طابع التهمة والترقب والتشويق، مع الإشارة، هنا، إلى التفاوت الحاصل بين بعض هذه القصص على مستوى القيمة الجمالية والتعبيرية فيها.

إلى جانب ذلك، تتميز قصص محمد الشارح بمسئولتها التقني الرفيع وبمراعتها السردية والتجريبية المختلفة. تلك التي تتداخل فيها تقنيات السينما والتشكيل بقدرة الكاتب اللافتة على الوصف والانتقال بالسرد من حالة إلى حالة، ومن موقف إلى آخر، انطلاقاً من اهتمام قصصه بالتفاصيل الكثيرة، وبالصوف الدقيق للأشياء ولحيوات الشخصيات، من ذلك مثلاً وصف حالات الخوف الكثيرة التي تتاب الشخصيات في عدد من قصص المجموعة، وخصوصاً ما يتصل منها بحالات الخوف الوجودية التي اعترت السارد في قصة "بيبي"، أو في غيرها من القصص الأخرى. كما تبدو قصص هذه المجموعة أيضاً طائفة برمزية الألوان فيها، رغم طابع الصدايق الذي يطرأ معكياتها، حيث أن لمة دائماً اختفاء بالألوان والأشكال والمشاهد الطبيعية والفنية فيها.

كما تتميز هذه المجموعة القصصية باستجانتها ورسمها وتمثلها لجموعة من الثيمات والقضايا والظواهر المميزة لمكانها، والمولدة لدلالاتها ومعانيها. إذ تمكنت هذه القصص من استيعاب كل تلك الأشياء، وفق بناء سردي وحكايات متماسكة في هذه القصص، تتداخل مجموعة من الموضوعات والأسئلة والحالات والثيمات والمفارقات والتماثلات فيما بينها، المستوحاة بكثافة في هذه المجموعة، فشكّلت بصورة حكاياتها، وتدور حول قضايا: الإنسان والهيم العربي والوطن والفساد والموت والزواج والطلاق والبخل والدم والسفر والخيانة والصدقة والحب والعنف والخوف والقتل والتذكر والتطهر والتسبيح والعلم والحرية والجمال والأمانة والإيثار والكرامة والطبع والنسوس والافتقار والطعم والإرث والمال والدمار والمقاومة والسلطة والبحث والكرهية والاحتفال والمرأة والطفولة والأب والأم والسخرية والاضمحلال، وتنمى فيها نحن مع مشاهد من عوالم الألوان والحيوانات والطيور والحشرات، وتضاف داخل أكتفائها الواقعية والرمزية، في المدينة والقرية، من البصرة إلى الكويت، ومن نيويورك إلى آخر، ومن قانا إلى بيروت، ومن عدن إلى تعز، ومن أدغال إفريقيا إلى جزر كرواتيا، ومن بلاد الرمان إلى بلد البليطخ، والكانب، مما يعبره عن ذلك كله، تجده لا ينحاز للجنة على حساب النار، ولا يخلق في الذاكرة بعيداً عن الأرض، ولا يفني للفرح من غير أن يفكر في إقاعات الحزن، كما يتم الحكمي عن ذلك كله في قصص هذه المجموعة؛

سيرة فقدان وسردية الحياة في "عشر قصص" لمحمد الشارح

عبد الرزيم المالح

ثَرَّ يتساءل القارئ للوهلة الأولى، لم يعنون القاص الكويتي محمد الشارح مجموعته القصصية "عشر قصص" (١) بعنوان إبداعى مميز، يختاره من بين عناوين قصصه كما جرت العادة بذلك في جل المجموعات القصصية والشعرية، أو يختاره فقط من خارج مجموعته، هو الذي فضل عنوانه مجموعته القصصية بعدد القصص التي تتضمنها، أي "عشر قصص"؟



شخصياً، وجدت، بعد قراءة هذه المجموعة، أن عنوانها "عشر قصص" قد يستجيب، في هذه الحالة، أكثر من أي عنوان آخر لتعديد "هوية" هذا الكتاب، ما دام أن "عشر قصص" في هذه المجموعة القصصية تعني عشرة عوالم قصصية، بما يفهم مفهوم "العالم القصصى". هنا، من يمكنه تعبيره وحكاياته وتخييله ودلالته لافتة، ومن افتاح هذه القصص أيضاً على أكثر من قراءة، تبقى مفتوحة بدورها على المزيد من الممكن والمحتمل، وعلى العديد من الأسئلة والقضايا والتهيمات، المتشابكة والمتداخلة فيما بينها على مستوى قصص هذه المجموعة ككل، من ثم، يمكن طرح السؤال السابق بصيغة أخرى: هل نحن حقاً أمام "عشر قصص" فقط، أم أننا أمام عنوان مغادر لمجموعة قصصية مراوغة؟

إذا كان محمد الشارح قد تمكن من تلطيع نظام الكمبيوتر بشكل يستجيب لتطلعات اللغة العربية، من خلال شركة "صخر"، فقد تمكن، أيضاً، من تلطيع تقنيات الكتابة القصصية في مجموعته القصصية الأولى، بما يشي بأن لمة نقلة نوعية يبرهها الأدب الخليجي اليوم، من خلال بعض أسماؤه الروائية، في مساهماتها المتواصلة في تطوير شكل الكتابة الأدبية في الخليج، وخصوصاً على مستوى كتابة القصة والرواية، ويضاف اليوم إلى تلك الأسماء اسم محمد الشارح، وإن كان غير غريب عن عالم الكتابة القصصية، هو الذي صرف عنه، منذ الستينيات، نشره إحدى قصصه المثيرة، في نظر عدد من النقاد والقراء، في إحدى المجالات الأدبية الطلائعية، يصير، بحيث

أبانت مساهمته في مجال القصة القصيرة عن بداية جادة لهذا الكاتب في تلك المرحلة، خلافاً لعدد من البدايات الإبداعية الأولى التي عادة ما تأتي محتشمة لدى هذا الكاتب أو ذلك.

وتشكل كل قصة من قصص هذه المجموعة العشر عالماً حكاياتها ودلالاتها متكامل، بنفسه السردية الطويل نسبياً، ويأخذها وتفاصيله ومفاهيمه.. إذ تمكن محمد الشارح من تكثيف أحداث قصصه وحكاياتها، بشكل نصح معه نحن بالفراد كل قصة بمجموعة من العناصر الحكائية والمكونات السردية المعهزة

اعترافه بأن كلماته التصديرية * لا تستهدف التقديم، ولا النقد، ولا حتى الإشارة إلى ما تضمنته المجموعة من قصص»، بل التعبير عن حبه لأستاذه.

يبد أننا نحن القراء البعيدين عن دائرة العلاقة الشخصية بنجيب محفوظ كان من حقنا أن نتعرف على معلومات توثيقية وتاريخية، وليست نقدية تخص قصص المجموعة حتى يتسنى لنا بعد ذلك أن نزداد اقتراباً من عوالم تلك القصص ومن عوالم نجيب محفوظ نفسه. فبعد حصولنا على النصوص الإبداعية لن نموزنا بعون الله القدرة على القراءة والنقد والتأويل، لكن قبل ذلك كم كانت رغبتنا قوية في امتلاك معلومات التوثيق التي لا تقل هي الأخرى طرافة وأهمية عن الإبداع ذاته. والفريب في الأمر أن محمد جبريل نفسه سيكتب لاحقاً (٢٠٠١) مقدمة لمجموعة نجيب محفوظ القصصية «هفتوة المملوك» سيشير فيها إلى أن الأمر يتعلق بالقصص الأولى ليعبري الرواية العربية لم يسبق أن ظهرت في أية مجموعة مطبوعة، وإن كانت قد نشرت في الصحف والمجلات، وما من شك في أن من شأن هذه الحقيقة أن تقضي قراءة تلك المجموعة وتوجه قراءها وتتيح للقارئ المهتم إمكانات إضافية من أجل المقارنة والتأويل والتساؤل النقدي.

صدرت مجموعة «صدى النسيان» عن مكتبة مصر بالقاهرة في سنة ١٩٩٩، وهي تضم إحدى وعشرين قصة، بعضها قصير جداً لا يتجاوز الصفحة الواحدة، الأجواء الموضوعية للمجموعة لا تكاد تخرج عن الأجواء المحفوظية المعهودة: كالفنونة، ومشاكل الحارة، والفقير، والزواج، والسكن، والعشق، والصراع الطويل الأمد، والتضويف، والدرء الماضي، والمستغلين الجدد، والقتل، وفساد الأخلاق، وتناقضات المجتمع، والرغبة في الانتقام، وعلى الرغم من تعدد الموضوعات وتباينها تكرر في المجموعة شخصيات بعينها من قبيل الفتوة، وشيخ الحارة، وإمام الزاوية. بيد أن ما يثير الاهتمام في المجموعة ليس تكرار بعض الموضوعات أو الشخصيات وإنما طرائق التصوير القصصي التي ندرج على التوازيها إلى نجيب محفوظ.

من الواضح أن قصص هذا الكتاب ليست أفضل ما كتبه نجيب محفوظ في مجال القصة القصيرة. وحتى إذا عقدنا مقارنة بين هذه المجموعة ومجموعة «القرار الأخير» المصادرة

مجموعة "صدى النسيان" ومسحة التصوير المحفوظي

محمد أنور

في المقدمة التي وضعها الروائي محمد جبريل لمجموعة نجيب محفوظ القصصية «صدى النسيان»، كثير من التباينات التي لا بد أن تثير انتباه القارئ العام قبل القارئ الناقد. هي مقدمة تتحدث بإسهاب عن علاقة محمد جبريل بنجيب محفوظ، وتكشف عن عديد من مظاهر عبقريته، وأسلوبه في السرد، وتعرض أمثلة من حياته الشخصية لكنها تسكت عن الحديث عن قصص هذه المجموعة، ما توارى عن نشرها كل على حدة؟ وهل سبق لنجيب أن نشرها بالفعل أم هي تنشر الآن لأول مرة؟ ولماذا يبدو

كثير منها ناقص الصياغة مقارنة بقصص قصيرة سابقة لنجيب محفوظ؟ ثم ما طبيعة الأصول المخطوطة للقصص؟ هل كانت مرقونة أم بخط اليد؟



لقد اكتفى محمد جبريل بالإشارة إلى مسألتين لهما صلة بهذه المجموعة: أولهما اختياره اسم واحدة من القصص عنواناً لها، ولقد «وافق نجيب محفوظ على الاختيار». ولثانيتهما

"آخر ملوك اسكتلندا" عن حياة عيدي أمين

بالحسين النسي

رصد للثمن الباهظ
الذي يدفعه الشعب
للمديكتاتورية
الحمقاء

يبدو فيلم "آخر ملوك اسكتلندا" الأول وهلة وثائقيا يتناول فترة رئاسة الجنرال هيدي أمين لاوغندا خلال مرحلة حرجية وشاقة ١٩٧١-١٩٧٩ أي بعد قيامه بالانقلاب على سلطه الشيوعى ولكن الأحداث وإن كانت تأخذ الكثير من الواقع في تلك المرحلة إلا أنها مأخوذة عن رواية غايلز هودن التي حملت اسم "آخر ملوك اسكتلندا" وصبرها ساء بعض الأحداث الخيالية وطعمها بالواقع لرصد تلك المرحلة، وقد جاء المخرج كيفن مكدونالد والجز منها فيلما متميزا، ولا سيما مع أداء الممثل فوريسيت ويتيكر الذي حصد جائزة الأوسكار عن دوره التقمصي المؤثر.

نظرة على الأحداث إن تناول أي فيلم لا بد أن يمر على ذكر بعض ما حفل به من أحداث حتى يفهم القارئ شيئا من الحكاية قبل المرور على التقنيات والأداء والجوانب الفنية الأخرى، ولعله من الضروري هنا عدم الانسياق وراء "حرق الفيلم" عبر تناول قصته من الألف إلى الياء من أجل الإيقاع على عنصر التشويق لمن يرغب بالمشاهدة، مع الانتباه إلى أن الكلمات تظل قاصرة أساسا عن نقل التفاصيل التي تناولها الفيلم، وإنما هي تشير هنا إليه كعمل فني تتضافر فيه الصيغيات البصرية السمعية من أجل تقديم مشهدية مشوقة وغنية بالدلالات.

تتصرف أولا على طالع الطيب الأوسكتلندي المخرج للتو نيكولاس غاريغان (الممثل جيمس مكافوي) بداية السبعينات من القرن الماضي وهو يقرر أن يعيش مفارقة حياته بعيدا عن تفاصيل العائلة الرتيبة، ويختار بالصدفة أن ينهب إلى أوغندا، وهناك يلتحق بطبيب انجليزي وزوجته وهما يؤديان الخدمة الإنسانية والصحية لتجمعات فقيرة في بعض قرى أوغندا، ولا تكاد نتعرف على الطبيب ديفيد الذي يظهر مشغولا وناليا فيما

تنشأ علاقة بين زوجته الطيبية سارة ميريت (جوليان أندرسون) والطبيب الشاب غاريغان، ولكنها علاقة تنقطع قبل أن تبدأ بالتوهج لاسيما مع تطور الأحداث حينما تبدأ علاقة من نوع آخر بينه وبين الجنرال هيدي أمين (فوريسيت ويتيكر) الذي يتعرف عليه بالصدفة ويعجب به لأنه أوسكتلندي، ويرتلف له فيما بعد أنه معجب بهذا الشعب وكان يتمنى فيما لو لم يكن أوغنديا لكان أوسكتلنديا أو "ضاحكا آخر ملوك اسكتلندا، وسرعان ما يثق أمين بغاريغان ويقرر أن يعينه طبيبا خاصا له، ومن ثم مستشارا مؤتمنا على أسراره، ولكن غاريغان الشاب غير الناضج في الحياة أو في الطب أو حتى في السياسة سرهانا ما يتقمص الدور كما تقمصه هيدي أمين نفسه إذ يبوخ له في لحظات صفاء أن البريطانيين هم الذين مئثوه رغم أنه كان طبياها ومنظف حمامات عندهم، ولكن غاريغان على ما يبدو لنا لا يعرف الكثير عن قمع أمين للمعارضة وقتله المتواصل لأي صوت يملو على صوته، ويحاول أن يبداه عن صورتبه كإنسان يحب شعبه، لكن هذا الأمر لا يطول، قمع الدخلات البريطانية (أفراد السفارة المخابرات) ومحاولتهم استقطاب غاريغان لتصفه، ومع الأخلاء التي ارتكبها أيضا بملاقته مع كاي (المبلثة





كيري واشنطن) إحدى زوجات الجنرال أمين فإن الأمور لا تسير لصالحه في النهاية، لاسيما وقد بدأ باكتشاف فظائع أمين وقمعه القاسي، محاولا الانسحاب من العمل في خدمته ولكن دون جدوى، لقد بدأ أنه التصق بقدرة القسري هناك بين يدي ديكتاتور لا يرحم..1.

ثمة مساحة أيضا للإشارة إلى تعاطف أمين مع الفلسطينيين أثناء حادثة اختطافهم لمطائرة فرنسية تقل إسرائيليين في مطار عنتيبي ويصفهم بـ (إخواننا الفلسطينيين) وطريقة معالجته للأمر في الوقت الذي كان فيه مشغولا بالانتقام من مستشاره غاريغان لحياته إياه، وبالمنبع نتعرف كمشاهدين على مرحلة صعبة من حياة أوغندا وحكم أمين، وتبدو صورتها مثل طفل قاس وشي لا يفقه بأمور السياسة أو الحكم شيئا، وتبدو خطاباته سخيفة أيضا (نحن الذين علمنا أوروبا الحضارة والعرب تعلموا الطب عندما) وعلى النقيض يبدو الرجل الأبيض عارفا بشتى الأمور ومتحمسا لحقوق الإنسان وراغب في تغيير أوغندا نحو الأفضل أيضا (نموذج السفارة البريطانية) وغاريغان الاسكتلندي رغم ما يوصف بأنه " فرد أبيض"، والفيلم يحاول أن يشير إلى أن الصحافة الغربية لم ترحم أمين في نقلها لوقائع فظائله بل أيضا اتهمه بأنه كان يأكل اللحم البشري، وربما لكل ذلك فقد قام بطرد الأوروبيين (الجواسيس) على حد تعبيره متهما بريطانيا بأنها تريد الخلاص منه، ودعم الانقلاب عليه من قبل انصار النظام السابق والسياسة الفيلمية له تشير إلى أربع زوجات فيما السيرة الحقيقية تشير إلى سبع زوجات، ونحو أربعين ابنا حتى وفاته في منفاه بالسعودية عام ٢٠٠٣، وقد شاهد الأوغنديون هذا الفيلم، وحضر العرض الأول في أحد دور السينما في كمبالا الرئيس الأوغندي الحالي يوري

الجسم واعترف في الوقت نفسه بأنه من الصعب إصلاح صورته أمام العالم.

أداء ويتيكر المدهش

أكثر ما يشد في الفيلم ذلك التقمص المدهش من الممثل النجم هوريسيت ويتيكر لشخصية صيدي أمين والتي استحق عليها الأوسكار كما أصررت، ومن الواضح أن الرجل قد درس ما توفر من أفلام توثيقية تصور حركات الجنرال المخلوع وسكنااته

موسيقيني، والمخرج كيثن ماكونالد والممثل ويتيكر.

وثمة إشارة وثائقية في نهاية الفيلم إلى أن الجنرال أمين أطيح به في العام 1979 بعد أن قتل نحو 300 ألف من أفراد شعبه المعارضين بعضهم شخصيات معروفة، ويبدو أن الفيلم أثار استياء أفراد عائلته فقد صرح ابنه العاشر جعفر إلى الصحافة الغربية بهذا الفيلم وطريقة تقديم والده وتشويهه له وأنه لا يشبهه بالشكل أو

واستطاع أن ينقل لنا حتى حركة عينيه وهما تدوران في محجرهما قلقاً أو فرحاً أو سخطاً وذلك التعابير البدائية لتقسيمات وجهه وحركات جسمه وبالطبع فإن أداء الممثل جيمس مكافوي لتقسيمية الطبيب غاريغان بدا أيضاً عفويًا ومنسجمًا مع طبيعة الشخصية المرسومة وكان مقنعًا، وقد اجتهد المخرج ماكونالد، للتعبير عن مرحلة صعبة كانت تتورب بالقتل والمكائد ويشعر المشاهد بالحس الوثائقي وهو يشاهد الأحداث وكأنها تجري أمامه للثو على أرض الواقع فالحاكم هو نفس المكان والناس هم أنفسهم مع تغير الزمان فقط، ولقد بدا التركيز على المشاهد الجماعية كثيرًا في القرى وإنشاء الاحتفالات واللقاء الخطيب واللعب والشغل كثيرًا باللقطات الخارجية النهارية غالبًا مع المجاميع الضخمة وحسب الحالة، وأيضًا داخل عنابر المستشفيات، وفي كل الأحوال فقد أوصل لنا تلك الأجواء الجهنمية التي كانت تسور بالويلاد والعباد قتلًا ومرضا، فيما الديكتاتور يعيش في قصوره الباذخة ولم ينس المخرج في ختام فيلمه أن ينقل لنا بعض صور أمين نفسه ولقطات من فرقته الموسيقية التي تعزف القرب وتلبس الملابس الاستثنائية.

لقد تضافر أداء ويتيكر الأساسي مع بقية العناصر الأخرى من الممثلين والمجاميع

البشرية التي تبدو على الأغلب في أجوالها الطبيعية وأدائها المفوي إضافة إلى التنوع الفني في اللقطات والمشاهد ما بين المقربة جدًا لتفاصيل الوجه أو البعيدة وأيضًا تلك المسة الكوميدية الساخرة في شخصية أمين والفانتازيا السوداء التي يصنعها من أجل الحجاز فيلم سياسي ودرامي مؤثر يبدو توثيقيا والحقا بقدرة ما يبدو روائيا خياليا وهو من الأفلام التي تضطر مشاهدها إلى الرجوع من جديد لنبيش أرسيف شخصيتها الأساسية وهو هنا الجنرال أمين وتاريخه الأسود أو ربما المفترى عليه فمن يسدري...؟ فمثل هذه الشخصيات تظل عرضة للنقاش والبحث والتشويه أو ربما التطوير حسب تقنيات صناعة السياسة الكبار.

مكاتب الربيع



عدوان، كما نجد ملحقاً للصور التي توثق بعضاً من مراحل حياته. ويتصدر الكتاب مقدمة بقلم الدكتور محمود السيد وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية.

ينسب الدكتور محمود السيد إلى أن الساحة الثقافية العربية منيت بفقدان الأديب الراحل ممنوح عدوان الذي يعد فارساً مجلياً ومتميزاً بين فرسان الثقافة، ويحييه تميزه من تعدد الميادين التي خاضها وفازة الإنتاج الأدبي الذي خلفه وراءه شعراً ومسرحاً ورواية وترجمة ومقالات سياسية واجتماعية ونقدية ومسلسلات تلفزيونية.. بعد أن عاش للحياة، وعاش للكتابة والتأليف، ويستغرب المرء كيف أن إنساناً في هذا العمر القصير الذي عاشه استطاع أن ينجز هذه التكايف المتعددة الأبعاد والأطراف والمتسمة بالإبداع فكرياً وقيماً ومواقف واتجاهات، حتى أن المرض العضال لم يتمكن من الحؤول دون استمراره في الكتابة والتأليف ذلك لأنه أحب الحياة، وما دام

يحبها فقد الر مقاومة الداء بمزيد من العطاء الفكري. ويضيف الدكتور محمود السيد بأن عنوان «استلهم التاريخ، وصور الواقع» وثقت نفسه إلى رؤية المستقبل المشرق لأمة، فحمل مراحل الأمة، وترفع عن الصغائر وسفاسل الأمور والمهازلات الجارية، إذ لا وقت لديه للصغار ما دامت الأهداف السامية والغايات النبيلة مراده، وما دامت إنسانية الإنسان محور تفكيره ومسار توجهاته.

وينسب الوزير إلى أن عدوان آمن أن للفن وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم، ورأى أن الفنان المبدع هو الإنسان الصافي وسعيه نحو النضج هو سعيه نحو هذا الصفاء، نحو أن يكون الكل في نفسه، إنه السعي نحو كشف الحقيقة، حقيقة نفسه، حقيقة كونه إنساناً، حقيقة إنسانيته، ولهذا يتساقل الكثيرون في طريق النضج.

أما الأستاذ علي القيم الذي أعد هذا الكتاب فيكتب تحت عنوان «زوريا العربي» كلاماً موجهاً إلى الراحل ممنوح عدوان، فيقول له: «أعرفك، أعرفك لم يهلك حتى تكمل مشاريعك المؤجلة.. اعرف أنك لم تترك المسبب والحصان ولم تترجل.. كاضت.. ناضلت، وانتقلت من ميدان إلى آخر ومن موقع إلى موقع، ولكنك لم تهادن، ولم تستسلم.. كنت في كثير من الأحيان تجيد فن المشاكسة، وتعرف جيداً كيف تنتفض من تحت الرماد، مثل طائر الفينيق.. وكنت في كل هذا وتقتن فن الغفاء، وسرق الحرب والهجوم، وتعرف جيداً كيف تعبر التخوم والغياهي».

وينسب القيم إلى أن الواقعية السحرية التي تتشكل فيها الحياة، كانت مادة الكتابة الأثرية لدى عدوان، «إنها الحياة كينبوع هفصس وروايات وحكايات وتكريرات وتجارب ومشاكسات.. الحياة كمصير توترت وقلق وصفق وأخترت، حيث نرى الحب في الحياة، والحياة في المرض، والمرض في الموت، والموت في الحب.. في لوحات يانورامية مغلقة بين الماضي والوجداني.. تعبق بحضور ساحر، قاس، مؤثر للجدل.. يلقي الضوء على ظلال الطبيعة الإنسانية التي تزواج بين الحب والكراهية، وبين الدراما والكوميديا السوداء وبين المرارة والأمل».

ويصل القيم إلى أن ممنوح عدوان كان في مجمل كتاباته الإبداعية لا يستكين لوضوئاته إلا بمزق على وتر تنويماتها.. كان دائم التوجيه نحو المطلق.. نحو فضاءات الحرية، إذ لا حدود ولا أبواب موصدة في فضاء الكتابة، لذلك استطاع أن يمارس طقوس السفر في البعيد مع خيالاته التي كانت دائماً تنشأ التغيير، وتحاول استباق الأزمنة، وفك القيود، والذهاب إلى عوالم متحركة ومفتوحة على فضاءات واسعة، لتبقى نبضاً حياً في ذاكرة الأجيال القادمة. جملة القول: إن كتاب «ممنوح عدوان، زوريا العربي» من إعداد وتوثيق الأستاذ علي القيم، يستحق القراءة والافتتاء، لما فيه من جهد كبير بذله القلم من أجل الوصول إلى صورة قريبة من الاكتمال لعالم ممنوح عدوان الإبداعي.



■ إعداد:
د. أ. ن.

«زوريا العربي»

إعداد وتوثيق «علي القيم»

ضمن منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية صدر كتاب بعنوان: «ممنوح عدوان: زوريا العربي» من إعداد وتوثيق علي القيم.

يقع الكتاب في (٣٨٤) صفحة، ويضم أكثر من خمس وثلاثين مقالة ودراسة كتبت عن الراحل ممنوح عدوان، كما يضم الكتاب حواراً كان قد أجراه الشاعر الدكتور راشد صمسي مع ممنوح عدوان ونشره في جريدة السفير في السابع عشر من شهر كانون الأول لعام ٢٠٠٤.

وفي هذا الكتاب نجد مختارات من أعمال ممنوح

«القامات مع هنائين رواد، ومُشائين في حقولهم من المغرب حتى العراق مروراً بدمشق ومصر وفلسطين، تناولت الباحثة مجموعة من القضايا التي تهم عالم التشكيل، الضوء، الظل، الأبعاد، وتناولت أيضاً مفهوم اللوحة العربية، ومدى تأثيرها بما يحدث في العالم. ولم تغفل هذه القامات السفر في الحداثة، والتراث، وهل يلتقيان أم هما على طرفي نقيض؟ واعتراضات الفنانين هنا تسوق إلى حقيقة هذا العالم الذي تتسع رؤاه يوماً بعد يوم، إنها تتجاوز مفهوم اللوحة، وتساير نحو عالم أكثر رحابة، إذ تحاول تلمس قيم الجمال في العمران والصراع بين سلطة الاسمنت وفضاءات التشكيل بالمدينة إلى غير ذلك».

ولأن موضوعات هذا الكتاب كثيرة، بينما المساحة المخصصة لعرض الكتب هنا قصيدة، فسوف نكتفي بالتياسات مما جاء تحت عنوان «الريح هي الرياح جميعها».

منذ البداية نواجهنا المؤلف بجملة من الأسئلة، كيف يمكن أن نتناول عالم اللوحة؟

الأ يحد أن الطريق غير يقيني، وأن التصدي لذلك يستوجب البحث العميق في جوانب شتى؟ وهل يمكن تناول وجود تشكيلي مستقل من كل إطار نقدي في علاقته بالاجتماعي والنفسي وحتى العملي؟... إلخ.

تقول المؤلف: «أذكر أنني طلبت من ابنتي يوماً أن تسعني بالألوان الباستيل، إذ وأنا ألق ببهو البيت طالعني بأحد تقطيعات الموزاييك وجه لفتاة سمراء، وكان علي أن أسرع بتثبيتته على الأرض، ما دام الشكل البصري حاضراً وأقبل أن يغادر شبكة العين.. سألت ابنتي قبل أن أحط الوجه عما إذ كانت قد رأت وجهها ما على نفس المكان، فكان أن قالت لي: نعم، وعندما حدثت لي كان وجهها آخر غير وجه السمراء التي رايت فسارعت لإنجازه على الأرض، ثم بعد ذلك على القماش، والذي يكون الشكل هنا هو، أذا، واللون، والسطح، أو المساحة».

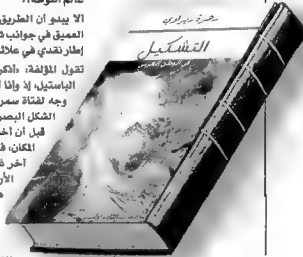
وتذهب المؤلف إلى أن هذا الكتاب كتاب مع الفنانين، لا عنهم، ومن أجل هذه الرؤية العميقة فإنها تترك دون تدخل الجسر يربط المختلفي بالفنان.. على هذا الجسر تطلعتنا الخطوط الكبرى لتضايأ التشكيل، حيث الحديث عما تمنيه للوحة، وعما يعنيه التجريد، من الضوء والظل.. عن النص الضبابي وهل يمكن أن يخضع لتفسيرات النص الأدبي.. عن التشكيل والتقد.. عن اللوحة العربية في المنجز الفني الكوني عامة.

وتخبرنا المؤلف بأن أحد النين تحدثوا عن معنى الحداثة قال: «عليها أن تكون كأحلام الليل غير متضاربة، وأن تحمل جمال الإبداع، وجمال الحب والتاريخ، والحالة الوجدانية».

وتشير إلى التجريد الذي يتناوله أحد الفنانين من خلال رؤية (نورمان روكويل)، حيث يوجه (روكويل) نقداً لاذعاً للأسلوب التجريدي يستخدم طريقة يمكن وصفها (لوحة داخل لوحة) تحيلنا إلى ما ابتدعه شكسبير (المسرح داخل المسرح) في راعته هاملت، حيث تضم لوحة (كوسبير) لوتحتين متعارضتين في الأسلوب إحداهما يريد لنا (روكويل) أن نتعاطف معها، وأخرى يريد منا أن ندينها، أما التي يغرينا بمشاركتها في الانحياز إليها فأسلوبها واقعي، والأخرى أسلوبها تجريدي، والمشاهد يقف ليتأمل اللوحة المادنة الغارقة في فوضى من الألوان.

وتخبرنا المؤلف بأن اللوحة العربية بحاجة إلى نظرة مثقفة واعية بصرياً، فالأوروبي يقرأ اللوحة بتجربة بصيرية تراكمت لديه خلال مئات السنين، فهناك مدارس واتجاهات تقنية، وحصة الرسم في المدارس الغربية كبيرة.

أما في المنجز الكوني - كما ترى المؤلف - فإن التأثيرات الأوروبية لا تزال حاضرة بوضوح في أعمالنا، وأن أقصى ما يقدمه الفنان العربي هو الحسن العربي للوحة من خلال اللون، لذلك أن ما أخفقنا من زمن في رسم اللوحات يعد قصيراً.



«التشكيل مع الوطن الرابع»

له «زهرة زيراي»

عن «إديسوفته للنشر، صدر في الدار البيضاء كتاب بعنوان: «التشكيل في الوطن العربي» من تأليف «زهرة زيراي»، «زيراي» كاتبة وفنانة تشكيلية، لها إصدارات أدبية.

يقع الكتاب في أربعين صفحة، ويضم عدداً من العناوين منها: الفنانون المغاربة، فنانون رحلوا، الدار البيضاء تشكيلاً ومعماراً، فنانون مغاربة يمشون في المهجر، كما يضم قراءات لأعمال فنانين عرب من الجزائر، وتونس، ومصر، وسورية، وفلسطين، والعراق.

وعلى الغلاف الخلفي من الكتاب جاءت كلمة الناشر بعنوان (هذا الكتاب)، وفي هذه الكلمة يقول الناشر:



تسعى للانتقال من الأماكن المغلقة، والخروج إلى فضاءات رحبة، فالسهب والغيوم والطرق كلها أماكن مفتوحة للناظرين والمعبدين والحالمين.

وعلى الرغم من أن روح السرد موجودة في هذه القصيدة / الديوان، فقد ظل الشاعر منبهاً إلى أن الصورة الشعرية شيء أصيل في التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، لذلك نجده يشبه الغيوم بالإنسان فيجعل لها كتفاً، كما نجده يفتح الأحلام على فضاءات السهب.

وفي موضع آخر من هذه القصيدة - الديوان يقول الشاعر:

«كانت العتمة تصنع ظلمتها ببطة

وكان الخوف يتسلل إلى رهبته حافياً

وكان الشجر يتام

وكان غمامة من الحبر

تطوف أوراقه البيضاء».

وإذا كان الشاعر يحافظ في هذه الأبيات على التمسك بالمكان المفتوح، فإنه حريص كذلك على أن يؤلف من الطبيعة لوحة يريدها مفتوحة على التأويل والتخيل.

وبطبيعة الحال فإن للطبيعة حضورها في هذا الديوان - القصيدة، سواء من حيث تشكيل الصورة، أو المفردات التي استخدمها الشاعر، ومن هذه المفردات: الشجر، الغيوم، الحقول، البحر، الأزهار، الرياح، الظلال، الشمس، الطير، الشتاء، الجبال، الغابة وغيرها.

ولعل الشاعر يريدك شام الإدراك أنه يشكل من مفردات الطبيعة لوحة إنسانية مركبة، وصوراً وجدانية تلامس الروح، لذلك نجده يقول:

«هما

الصورة الخارجة من الإطار في كل لحظة

التوق الذي يندف المطر

الصورة الغامقة لشجرة كبيرة

الشوق المهور بشاهدة جرفتها الأمطار

الصورة المتبلة للديمسين يخرجان من الأيقونة

هما

الجد والجدة

في ذلك الإطار الأبيض

المعلق على جدار الروح

سيد نعامله» (ص ١١٢)

هكذا يحاول الشاعر أن ينقل وجد الإنسان إلى الطبيعة، وأن يجعل من الطبيعة أرضاً خصبة للشكوى، ويتبادل الأحزان والأحلام والأمال، ولعل الطبيعة التي تواجه كل تقلبات الحياة خير من يستمع لشكوى الشاعر الذي وجد ملاده في فضاءاتها المفتوحة، لذلك يقول الشاعر في خاتمة ديوانه:

«في العلا برق يحدث

كان يجهبس باللمعان

وأجنحتي تخفق هادئة

أعرف أن الشقيقة ترفع ياقتها الآن

أمام المرأة

وتغني» (ص ٢٥٢)

جملة القول، إن ديوان «فاحة الأسرار» للشاعر غازي النذية، يستحق القراءة والافتاء لما فيه من شعر حقيقي، ولوحات وجدانية، وأبعاد إنسانية، وصور تهب الخيلة وتوقظ الروح النائمة أو اللاهية.



«فاحة الأسرار»

لـ «غازي النذية»

من وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، وضمن سلسلة كتاب الشهر، صدر ديوان شعر بعنوان «فاحة الأسرار» للشاعر غازي النذية» والديوان عبارة عن قصيدة طويلة، جاءت في (٢٥٢) صفحة.

يفتح الشاعر ديوانه أو قصيدته الطويلة بهذه الأبيات:

«حلقي يا شقيقتي الصغيرة فوق كتف الغيوم

اركضي في سهب الحلم

اثري زهرك الندي على الطرقات

ستفتح الأزهار قصيرة القامة في نيساننا القادم

وأنت تقايسين الشجرة طويلة

بينما أكون وحيداً يغبط خيالاته بالثرثرة

ويقص عليها شيابه،

وإذا كان من ملاحظة أولى على هذه الأبيات، فهي أنها أبيات

عن السخرية فنا وكتابة

الكتابة الساخرة.. فن محير، مصنوع من عجينة غريبة عن فنون الكتابة الأخرى، خميرته المشهد اليومي، والتفاصيل المتعقبة من هم الانسان، المسكونة بأوجاعه، والشذبة بمقصد الله، لكنه يحمل في تضاعيفه لونا منفردا من الكتابة التي لا تهتم كثيرا بزخرف اللغة، ولا بقوانينها وتشريعاتها الصارمة، ولا ببلاغاتها المدونة بالتوضيب والترتيب والنسق وما الى ذلك من قوانين الكتابة الصارمة، الخارجة من تحت آتون نقد منهمك بتفكيك البنية، وترتيب الشظايا، وصياغة جمل لا يفهمها حتى الضالعون في العلم.

اليس كتابة ساخرة، لا تهتم إلا بما ستقوله في نهاية الامر، ولما سيجملنا نقلب على ظهورنا من الضحك او الألم او أي شيء آخر، يجعلنا نتحسس مواقع وجودنا في هذا العالم، الذي لا وجود لنا فيه من غير أن نحس بذلك .. نحن .. لا ان يحس بنا غيرنا.

وبذلك فالكتابة الساخرة فن ناء بنفسه عن الرخاوة او الترهل، ولا يقبل الزوائد المودبة، التي لا تحقق النص بمعنى او بمقولة، لا .. إنه نوع كتابي عجيب في دهائه الابداعي، وحسنه الفنية، وقدرته على توصيل الفكرة بأسرع الطرق للمتلقي، بارع في استغلال كل مساحات الحرية المتاحة في الواقع، لتوظيفها في النص، وحبكها بما يجعل قدرتنا على احتماله، مريحة في ظاهرها، لكنها قلقة فيما يعمل خلف سمورها.

هذا الفن الكتابي، يبدو من أكثر الفنون سعة على الاتصال مع المتلقين، وصاحب دائرة جماهيرية، كبيرة، نافذ في مساحات شاسعة من الامكنة والمواقع، بل كتابه بارزون في اقتناص مادتهم من الحياة، وتوظيف افعالها، بما يليق بهذا التوظيف، لأن يكون حميما، قريبا من روح الناس، متصل بواقعهم، منهمك في قضاياهم المباشرة، متفق مع لغتهم اليومية، حتى ان بعض الكتاب الساخرين، لا يخلطون من الكتابة باللغات المحلية، لمجتمعاتهم، وبذلك يتسنى لهم استخدام كل منتجات هذه اللغات من بلاغات وحكم وامثال ومقولات وكلمات وتعليقات ومفردات تضح بالإشارة والدلالة وأساليب سريية، تعتمد نسق المحكي غالبا، وتهمك به.

ان الكتابة الساخرة هي النوع الأدبي المكتوب الوحيد الذي ما زال يحافظ على قدر مناسب من الاتصال مع الجمهور، في غياب فقدان أنواع الكتابة الأخرى صلتها بالجمهور، بل انتهاء فعلها غالبا، لانقسام منتجيها، عن واقعهم، وهابهم الى مناطق تتمسك بالتماس فكرها، من عدم الاقتراب من العامة، لأن ذلك يهبط بمستواهم الفني، حسب ما يدعون، ويورثهم المباشرة والوضوح، والواقع في فخاخ (الجمهور عايز كدة) مع ان الجمهور لا يهتم بهذه المقولة، إذا ما قدم له فن يرفع سويته، ويجعله على صلة مع همه، بلغة يفهمها، ويطلق وأساليب تلقي القبض عليه، دون مواربة او تقدير.

ومصطلح الكتابة الساخرة، هنا، لا يقتضي ان يكون منتج (نكتيا) بارعا في إيصالنا الى ما يضحكنا، او الخلوص الى الهزل، وما يحمله من ركاكة وسطحية، لا .. إنها الكتابة التي تستعيد نظام قولها من فهم الواقع، وإدراك تناقضاته، ومقارنته في قوالب فنية، قادرة على التقاط المفارقة، وتوظيفها بما يليق بلحظتها لأن تكون مشحونة بالنقد الاجتماعي والسياسي والفكري دون مواربات، لا تذهب الى المفارقة مباشرة.

وكثير من نطلق عليهم كتابا ساخرين، هم كتاب منهمكون في انتاج ما يثير حواسنا نحو نقد السليبي، وما يدعنا لأن نلتقي مع ذواتنا في لحظات سكوتها، انهم يسمعون الى تعجير السؤال المخفي في قلنا حول أوضاع عامة، ليقولوه بطريقة تسمى بالهزنى والحنكة والدهاء، ومن ثم إعادة إنتاجه في وعينا، ليكون منطلقا لاكتشاف هذا السؤال وما يخفيه وراءه.

انها . اي الكتابة الساخرة . لا تقف على ما هو فارق في الواقع، ولا ما يلتقط اليومي، او يشاركه الجمهور حيواته وانشغالاته، إنها بتوضيح أقل تعقيدا، مما هو سائر بين المنظرين، ذلك الفن الذي يلتمس طاقته على البوح من خلال الواقع، أي إنها اقرب للواقعية، وهي في هذا المعنى، شديدة الصلة مع تفاصيل الحياة، من باقي الفنون الكتابية التي تستند الى صلتها مع تفاصيل الذات، وميالح منتجيها المزمتمين لشرطتهم الفنية في الكتابة، تلك التي تحملهم على ان يكونوا في واد والناس في واد آخر .



للضمان مهنا الدرهم



Surrea